DAS NATURERLEBNIS HEINRICH FEDERERS

Grundzüge seiner künstlerischen Gestaltung und seiner psychologischen Deutung

---

Inaugural-Dissertation

der

Philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Gottlieb Heinrich Heer

von Winterthur (Kt. Zürich)

PAUL HAUPT
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern 1930

Von der Philosophischen Fakultät I auf Antrag des Herrn *Prof. Dr. Fritz Strich* angenommen.

Bern, den 21. Februar 1930.

Der Dekan:
Prof. Dr. W. Porzig.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter
im Gedenken des Vaters

—

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549616_0092

Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt, man wirkt *mit* ihr, auch wenn man *gegen* sie wirken will . . .

. . . Sie hat keine Sprache noch Rede, aber sie schafft Zungen und Herzen durch die sie fühlt und spricht.

Aus *Goethe:* „Die Natur"
(Goethes Werke, vollst. Ausgabe letzter Hand 1833.
Band 50.)

Heinrich Federers persönliches Verhältnis zur Natur

Es trifft nicht selten ein, daß man bei künstlerischen Menschen schon im Kindesalter die Anfänge einer besondern Entwicklung beobachten kann, Keime gleichsam, aus denen das künstlerische Erlebnis erwächst. Es kommt ja vor, daß das Kind selbst schon das künstlerische Erlebnis an sich wahrhaft besitzt: mehr noch bedeuten aber derlei Entwicklungsanfänge eine Vorbereitung für das Kommende. Dort, wo der Künstler die Gabe der Erinnerung stark besitzt, ist man in der Lage, dies nachzuprüfen, und eine solche Untersuchung hilft zum Verständnis und zur psychischen Klärung der künstlerischen Persönlichkeit und ihrer formgewordenen Erlebnisse. Diese sind bereits in der kindlichen Psyche angedeutet und tragen ihre Bestimmung in sich.

Um diesen Vorgängen bei *Heinrich Federer* (1866—1928) nachzuspüren, greife man zu seinen Jugenderinnerungen „Am Fenster" und „Aus jungen Tagen". Sie sind nach seinem Bekenntnis wahrheitsgetreu, und ein Sichvertiefen in diese Bücher weckt die Ueberzeugung durchgehender Wirklichkeitsschilderung. Sie bedeuten eine Quelle für den, der die Federer'sche Kindheitspsyche erforscht, und auf sie gründe sich die folgende knappe Darstellung jenes Naturerlebens, das Federer als Kind erfüllte.

Von allen Sinneseindrücken treten die des Gesichtes zuerst auf, und zwar ist von den einfachen visuellen Eindrücken Farbe und Form die Farbe vorherrschend. Ein „rotes Kleidchen mit schwarzen Tupfen" steht als erste Erinnerung da, es folgt als zweite eine gelbe Fahne. „Gelb" wird aus

einem einfachen Sinneseindruck schon zum Erlebnis; die reine Farbe an sich löst in der kindlichen Psyche Nebenschwingungen aus, sie erhält Deutung: „Das knabenselige Grün, das noble Violett, das jauchzende, blutende Rot, vor allem aber das Zitronengelb berauschten mich oft." Sofort aber geht die einfache Deutung einen Schritt weiter: „Ich habe in diesen Farben nie nur Farben gesehen." Sie bekommen in der knabenhaften Vorstellung schon einen persönlichen Charakter, werden zu beseelten Wesen, die ihn „anreden wie die Töne der Musik, oft beinahe noch eindringlicher." Die Beziehung zwischen Ding an sich und der eigenen seelischen Sphäre ist geschaffen. Aussenwelt und Innenwelt sind verbunden und werden als eine Wechselwirkung empfunden, die sich bald auf naturhafte Erscheinungen im allgemeinen auswirkt. Die Lust, ihnen Beseeltheit zu verleihen, sie zu lebendig-sprechenden Wesen zu machen, ist schon vorhanden: der spätere *Natursymboliker* ist bereits vorgezeichnet. Liegt der Knabe im Gras, träumt er, was der See denke, was der Bach schwatze, was die Berge drüben, die waldigen, nachts vom Himmel herunterhören". Die Straße ist ihm „ein offenes Buch voll lärmender Geschichtlein und wieder voll süßer Stille". Vom Brienzersee sagt er: „Das war ein starker, gedankenvoller Mann, während ich nun ebenso gut verstand, daß mein Sarner See eher einer Frau glich".

Bald kommt schon der Knabe dazu, nachdem er die Natur als wesentlichen Lebenswert erlebt hat, sich ihrer psychisch zu bedienen, wenn ihn etwas Starkes bewegt. Er hört die Messe; die Musik, die ihm auch später wie manchem andern Dichter neben dem Musikgenuß an sich noch den Genuß bildhafter Vorstellungen und Eindrücke verschafft, erregt in ihm das Gefühl, er „sei in einem großen Wald, wo jeder Baum rausche, aber alles gut zusammen passe", oder beim „Dixit Dominus Domino meo" ist ihm, „eine goldgelbe Sonne falle über eine

handvoll saftiger Wiesen und blauer Bäche, voll stiller Straßen .....". Sinneseindruck und Sinnesausdruck bedienen sich des naturhaften Bildes in ihrer Wechselwirkung.

Eine knabenhafte Liebe zur Natur, die zwar nichts Außergewöhnliches ist, beherrscht ihn schon früh: er sammelt Schmetterlinge und pflegt hingebend Spiegelmeisen im Käfig. Bedeutsam aber für den künftigen Symboliker ist die zu phantasiehaften und nachdenklichen Vergleichen und Zusammenhängen neigende, beschauliche und beobachtende Einstellung, wozu ihn das Asthma zwingt. Er muß schon früh „am Fenster" sitzen. So kommt er dazu, an Merkwürdigkeiten der Natur nach einem Zusammenhange, einem Sinnbild zu forschen: „Einst fand ich einen Löwenzahn, wo zwei Blüten so merkwürdig zu einer verwachsen waren, daß im Blütenkorb sich die deutliche Zeichnung eines Kreuzes gebildet hatte. „Was bedeutet das? fragte ich." Übereinstimmungen in der seelischen Färbung von Natur und sich selbst empfindet schon der Knabe: „Ich wurde tieftraurig und die ganze dämmerige Landschaft schien mir davon angesteckt."

Zwei Erscheinungen der Natur, die für den Dichter Federer von großer Bedeutung sind, finden wir bereits in seinen Jugenderinnerungen stark und bedeutsam vertreten: das Wasser und die Berge. Das sind Erscheinungen, mit denen er schon früh zu kämpfen hat, mit denen er sich auseinandersetzen muß im Zwange des Erlebens. Ein rauschender Bergbach wird ihm zum „Taumel" eines Schulausfluges, der Brienzersee wird ihm zum Erlebnis, das er mit dem des Sarnersees vergleichen muß, wie sich eben zeigte. Der erste erscheint ihm als „ein Bruder von unwiderstehlicher Eindringlichkeit", und wie er eines Nachts, wie von „etwas Dämonischem" gezwungen, hart an die Flut sich hinlegt, überfällt ihn die „Urmacht des Sees" und er fühlt sich mit beinahe gefährlicher

Unwiderstehbarkeit von ihm angezogen. Es ist ein Erlebnis des Dämonischen in der Natur, das in den Werken des Dichters, etwa bei Schilderungen von Naturkatastrophen, eine sehr wichtige Eigenart darstellt.

Dasselbe Erlebnis findet sich auch in der Erinnerung an eine Überschwemmung mit all ihren Schrecken, bei der endlich zum Knaben die „Berge reden". Denn diesen ist er bis dahin verständnislos gegenübergestanden. Auf einem Schulausflug kommt er ihnen näher: „Ich war noch nicht auf Du mit ihnen, das ist wohl niemand, aber auch noch nicht auf das ehrerbietig-heimelige Ihr. Ich sagte noch Sie zu ihnen. Aber ich fühlte deutlich, das werde noch anders kommen." Und wie er von den Berner Bergen Abschied nimmt, da geht ihm das „Wesen der Berge" in etwas auf. „Ich sah nicht mehr nur den Berg im Berg, das heißt dieses aufrechte, harte, stumme Stück Natur, sondern ein lebendiges Geschöpf, einen Helden, Dulder, Weltweisen, Ratgeber, Helfer, einen Freund und Bruder."

Hier bergen sich die Keime jener Naturanschauung, die für Heinrich Federer so überaus charakteristisch ist, die im Titel „Berge und Menschen" ihren beinahe schlagwortartigen Ausdruck findet: die Erscheinungen der Natur sind nicht von der menschlichen Psyche losgelöste Dinge, die um ihrer selbst willen da-sind, sondern Natur und Mensch bilden eine Einheit; beide sind in ihren Wechselwirkungen von einander abhängig.

Heinrich Federer hat nicht nur als Dichter, sondern vor allem als Mensch eine ausgesprochen persönliche Beziehung zur Natur besessen. Und da er als Dichter im Grunde den Menschen gegeben, sind seine Kunstwerke auch dort, wo sie mit Natur und Naturhaftem zu schaffen haben, persönlich.

Es ist daher eine Grundbedingung zur weitern Erkenntnis, das Naturerlebnis des Menschen Federer zu verfolgen, so gut es anhand seiner Bekenntnisse möglich ist. Als ein Epiker, der eine freie, ungezwungen erzählende Form liebte, hat er solche dort, wo er unmittelbar selbst spricht, nicht selten niedergelegt.

Als Grundlage mögen einige Hinweise auf seinen Lebensgang und auf seine körperliche Konstitution dienen[1]). Die ersten drei Lebensjahre verbrachte er in Brienz, 1869 siedelte die Familie Federer nach Obwalden über, ins Dorf Sachseln. Hier, in dieser voralpinen Landschaft mit dem hochalpinen Hintergrund, und andererseits mit dem Blick über den See, der in der Ferne ein Land der ebenen Form ahnen ließ[2]), wuchs Heinrich Federer auf. Sie gibt den einen bedeutsamen landschaftlichen Komplex, in dem ein Großteil seiner Werke spielt: „Pilatus", „Das Mätteliseppi", „Spitzbube über Spitzbube" (größtenteils) und selbstverständlich die Jugenderinnerungen „Am Fenster" und „Aus jungen Tagen". Mit der Stadt scheint er erst als Student in engere Berührung gekommen zu sein (er studierte in Luzern und Freiburg i. Ue.). Nach den sieben Kaplanjahren in Jonschwil faßt er 1901 in Zürich erst als Redaktor der N. Z. N., dann als freier Schriftsteller festen Fuß. Obwohl er, wie er das oft bekannte, Zürich liebte, fand diese Stadt, wie überhaupt die Stadt als wesentlicher epischer Bestandteil sozusagen keinen Raum in seinen

---

[1]) Kurze biographische Notizen sind zu entnehmen:
Herm. Aellen, Heinrich Federer. Eine Einführung in sein Werk. 2. erweiterte Aufl. E. Salzer, Heilbronn 1928.
Hans Oser, Heinrich Federer. Aus Briefen und Erinnerungen. Räber, Luzern 1929.

[2]) Klare Schilderung dieser Landschaft gibt Federer in dem Buche „Aus jungen Tagen", S. 1 und S. 120. Vgl. auch „Niklaus von Flüe", das Kapitel „Obwalden".

Werken[1]). Ein Besuch der Stadt Luzern, den der Knabe mit seinem Vater einst unternahm, flößte ihm Abscheu vor der Stadt und ihren Bewohnern ein, wie er in der Erinnerung „Mein erster Gang in die Stadt" (A. j. T.) erzählt. Dieses Erlebnis ist sehr getreu im „Mätteliseppi" verwendet. Viel wichtiger sind die Kaplanjahre in Jonschwil im Toggenburg. Diese, der Obwaldner Landschaft gegenübergestellt, sanftere, hochgebirgsfernere, aber dennoch sehr hügelige Talschaft ergibt den zweiten Landschaftskomplex für die Federerschen Werke: „Lachweiler Geschichten", „Jungfer Therese", „Berge und Menschen" (das Appenzeller Land ist dem Toggenburg im allgemeinen landschaftlich verwandt), „Papst und Kaiser im Dorf". Der dritte Landschaftskomplex ist seltsamerweise Italien, und zwar ausschließlich Umbrien, das von den Abbruzzen, einem Teilstück des Apennin durchzogene mittelitalienische Hochland, das er auf Reisen eingehend durchforschte. Hier spielen seine vielen, sagen- und legendendurchsetzten umbrischen Reisegeschichten. „Patria", eine Erzählung aus der irischen Heldenzeit, ist neben einigen Anfangskapiteln des historischen Romans „Spitzbube über Spitzbube", die Wien als Hintergrund haben, die einzige Erzählung, die andern als schweizerischen oder italienischen Schauplatz hat. In ihr kommt das Landschaftliche und Naturhafte nicht wesentlich zur Geltung.

Die Eindrücke und Naturerlebnisse, die Federer als Knabe und als junger Mann empfangen, sind also die stärksten; aus ihnen baut er den Großteil seines Werkes auf.

---

[1]) Untergeordnete Szenen in „Berge und Menschen" und in „Regina Lob" spielen in der Stadt Zürich.

Eine Betrachtung „Anima Turicensis" im Grethlein-Almanach vom Jahre 1925 stellt eine kritisch-liebende Schilderung der Stadt Zürich dar.

Federer war zeitlebens ein von Krankheit heimgesuchter Mann. Den dreijährigen Knaben befiel das Asthma, das nie mehr ganz von ihm wich. Dieses Leiden zwang ihn bei allem Lebensgenießen zu starker Zurückhaltung. In gesunden Zeiten erfaßte er dafür mit doppelter Kraft was ihm sich bot: „Wer nach langem Fasten kann so die Freuden der Natur, ihrer Alpen und Gewässer bis auf den Grund auskosten wie er? Jeder Asthmatiker ist oder wird ein Poet." (Man sieht, wie nahe für ihn Naturgenuß und Poetsein zusammenrücken!) Noch etwas anderes verdankt er dieser Krankheit: „Nur er fühlt die Wonnen der reinen Luft, des Waldgeruchs, des wunderbaren Odems nach einem Gewitter. Er allein vermag das Wunder des Marschierens ordentlich zu erkennen, aber auch die Wohltaten einer stillen Kutschenfahrt . . . Die Gottesgabe eines frischen Morgens, wer hat das so tief erlebt wie ein Asthmatiker?" Ein gesteigertes Sinnenleben in gesunden Tagen ist die Folge der Krankheit. Überall in seinen Werken kommt dies an verfeinerten Naturschilderungen zum Ausdruck, ganz besonders die durch solch differenzierten Geruchsinn vermittelten Eindrücke, wie zum Beispiel: „Der wunderliche Geruch von Stall, Milch, Heu und Bergwind rauchte aus ihren Bärten und gab dem Fest sein eigentliches Parfüm." (Die Älpler an einem Älplerfest.) Oder er weiß, daß bei Sonnenuntergang auf dem See, es „herrlich aus dem Wasser riecht."

Wenn ihn aber die Anfälle treffen, muß er sich zurückhalten und als gequälter, sehnsuchterfüllter Beobachter, „am Fenster" des Lebens verweilen. Er muß notgedrungen sich beschränken auf die Schau. So wechseln für ihn als Mensch Perioden starken Miterlebens mit gesteigerter Aufnahmefähigkeit ab mit Perioden der stillen, zur Verinnerlichung gezwungenen Zurückhaltung und Beobachtung aus der Ferne. Beide spiegeln sich in seinen Werken, in seiner künstlerischen Gestaltung und Verwendung von naturhaften Dingen. Gestaltete Naturschau steht

neben gestalteter Naturhandlung, und es ist wesentlich, zu betonen, daß gerade diese beiden Kunstwerte, die bei Federer dichterisch stark ausgeprägt sind, mit seinem Persönlich-menschlichen in engem Zusammenhange stehen.

Die Gesamteinstellung des Menschen Federer zur Natur beruht auf einem tiefen Gefühl für sie. Der Grundton einer echten Liebe klingt stets mit. Aus den Erinnerungsbüchern „Am Fenster" und „Aus jungen Tagen" spricht das deutlich. Es ist daher nicht verwunderlich, daß er, der als Dichter so sehr sich selbst gibt, auch in der Behandlung von naturhaften Dingen selbstgetreu ist. Am klarsten ist dies dort zu ersehen, wo Gestalten der Erzählungen seine Züge tragen. Ihr Naturerlebnis ist das Federersche selbst; es sei nur erinnert an Alois Spichtiger in „Mätteliseppi", an Heinz in „Berge und Menschen". Stets handelt es sich um eine gefühlshaft bedingte Einstellung zur Natur, die sich vertieft ins Sinnbildhafte, Zusammenhangsuchende, und sie zeugt für die Echtheit, die Erlebtheit der Federerschen Naturkunst und Natursymbolik. Es kommt sogar vor, daß er ein Natursinnbild unmittelbar aus seinem Leben in die Dichtung herübernimmt. In der Erinnerungsskizze „Knabensüße, Knabenbitterkeit" nennt sein Freund Egid Salez ihn oft einen „Küngel", oder er spricht selbst von seiner „Kaninchenhaftigkeit". In den Werken des Dichters gibt es einen Kaninchentypus (scheue, sprunghaft veranlagte Menschen) und bezeichnenderweise gerade dort, wo sich hinter solcher Gestalt Federer selber verbirgt (Heinz in „Berge und Menschen" mit seinen Kaninchenaugen, Wenzel in den „Lachweiler Geschichten").

Aber nicht nur die Liebe zur Heimat und zur Natur bedingen diese Kunst; es kommt ein sorgfältiges Studium, eine tiefgehende K e n n t n i s dieser Dinge dazu. Federer bekennt in Hinsicht auf das „Mätteliseppi": „Nur wer die Erde seiner Kindheit so gut kennt und so warm liebt wie ich, weiß auch,

wie tief er mit seinem Buche unter dem Vorbilde zurückblieb." Daß er das Gefühl für Natur und Heimat gestaltet und sich bei dieser Gestaltung von sicherer Beobachtung und Kenntnis leiten läßt, bewahrt ihn vor dem Hineingleiten in eine romantisierende, unwahrscheinliche und aufgedonnerte Naturschilderung und -verwendung, dem so manche andere Heimatdichter verfallen. Man findet bei Federer keine Szenerien. — Einen mächtigen Ausdruck dieser Naturliebe des Menschen Federer bietet das Kapitel „Ein behagliches Nachgeplauder des Erzählers" in dem Bande „Wander- und Wundergeschichten aus dem Süden". Hier berauschen ihn die „unvergeßlichen Pfade" Umbriens zu seinem längsten Satze überhaupt, der sich in Klarheit periodisch steigert bis zum Ausbruch des persönlichsten Gefühlsbekenntnisses. Er sei als bedeutsames Beispiel hiehergesetzt.

„Diese stillen umbrischen Straßen bis hinein in den Schatten des zentralen Apennins und über seine Schultern hinweg auf die adriatische Seite, diese Wege meist durch die Tiefe der Talung, nahe einem Flüßchen, mit Weidengebüsch, niederem Pappelgehölz, seltener mit Ölbäumen, Kastanien, Pinien und höher oben auch mit Steineichen, rechts und links bronzebraune, in der Sonne oft fast wie müdes Metall schimmernde Anhöhen, Waldinselchen, wo eine Quelle sprudelt, Schwalbennestestädtchen, wo eine sonnige, minder steile Höheterrasse sich vorschiebt; aus einem Laubparadies heraus dann und wann ein altes Kloster, das man gerne bewohnt und gastlich haben möchte; diese Straßen, die erst noch durch ansehnliche lustige Ortschaften gehen und sich da die Melancholie bei viel Glockengebimmel, Mädchenscherz und Trattoriengeschwätz einen Moment von der Seele baden; diese Straßen, die dann außerhalb der Tore, in der einsamen Bergtalung, um so einsiedlerischer und nachdenklicher werden, je toller sie sich im letzten Städtchen gebärdet haben; diese Straßen,

wo jetzt nur noch kleine Kapellchen, verlotterte Steinhütten, ein armseliger Weiler, eine seltsame Spelunke, zurückhaltende Bergler mit einem Karren und freilich auch die froh und klatschhaft allgegenwärtige Ziege grüßt; diese Straßen näher und näher den gewaltigen Wölbungen des Hochgebirges, zwar einer fremden Sorte von Bergen, mit fremden Gesichtern und fremdem Gewand, aber doch mit einer verlockend schönen, feierlichen, seelischen Einladung an die Pilger, zu kommen, nur herzhaft näher zu kommen und sich auch an dieser stillern, zahmern, eben klassisch antiken Macht seiner Höhen heimisch zu fühlen; diese unvergeßlichen Straßen, wo mir die sorglose, unbewußte Armut, die naive Menschlichkeit und Natürlichkeit so oft begegnete, zugleich mit den uralten Mythen und Historien der Antike, die sich hier in die letzten Winkel eingenistet haben; o wie lieb' ich euch über alle, alle andern Straßen der Welt, selbst über die liebsten meiner Heimat!"

Das ist geschaut! Wer erinnerte sich nicht an die berühmten umbrischen Landschaften eines Perugino!

Aber auch der Künstler, der Epiker hat ein ganz besonderes Verhältnis zur Natur. In einem kleinen Essay „Meine Erzähler" schreibt Federer: „Das Meer und die endlose Ebene und der Urwald sind wohl die besten Erzähler. Vor allem das Meer. Es ist die große, uralte Amme der Geschichte und Geschichtlein . . . Vom Urwald weiß ich nichts, als daß er und seine Poesie bald ausgestorben sind. Aber von den Bergen weiß ich genug. Sie sind meine besten Erzähler gewesen und bis heute geblieben." Bedeutsam erscheint mir da, wie der Blick, und nicht nur der Blick, sondern die ganze gefühlshafte Einstellung des Künstlers aufs Große, aufs Breite, großmaßig Geformte geht. Ich möchte sagen gleichsam aufs Epische der Naturerscheinung. Die Berge, das Meer — das sind elementare, Weite umfassende, ja gewaltsame Ausdrücke der

Natur. Und sie empfindet Federer als „Erzähler"! Nicht dem Quell, der Waldwiese, dem lauschig-frühlingshaften Hang erhorcht er, nicht all den lyrischen, idyllischen Feinheiten und Verborgenheiten der Natur, nein, zwischen diesen elementaren Großheiten und dem Menschen als Zuhörer bekennt er sich als der Mittler, der Erzähler, in seinem Sinne als Wiedererzähler. Daraus nun schließen zu wollen, in seinem Werke fehle das lyrisch-idyllische, wäre allerdings falsch und wäre eine konstruktive Einengung der Freiheit und der großzügigen Unberechenbarkeit des künstlerischen Schaffens; aber es kann sicherlich an dieser Mittlerstellung des Schriftstellers ein unmittelbarer, natürlicher Ausdruck gefunden werden für seine dichterische Urbegabung, die des großausholenden, wuchtig-breit formenden, rein epischen Erzählens, das die besten Werke bedingte, den Roman „Berge und Menschen", die eindrucksstarke Erzählung „Das Mätteliseppi" und vor allem die meisterhafte Erzählung „Papst und Kaiser im Dorfe" die füglich in die Kunstgattung des Romans eingereiht werden darf. Aber auch seine kleinen Erzählungen, „Geschichtlein", wie er sie zu nennen liebt, atmen bis auf wenige Ausnahmen (z. B. „Das deutscheste ABC" und einige der ganz kleinen umbrischen Geschichtlein, die skizzenhaft, augenblickhaft, idyllisch anmuten) diesen Luftzug des „Meeres und der Berge", um es ähnlich wie Federer symbolisch zu sagen. Auch sie sind Erzeugnisse eines umfassenden Epikertalentes.

Noch ein weiteres persönliches Bekenntnis des Schriftstellers, das eine Vertiefung des eben Angeführten bedeutet, steht in demselben Essay. Federer sagt, das Beste, was die Berge erzählten, sei überhaupt nie geschrieben worden, man könne das gar nicht; es werde allenfalls von Mund zu Mund erzählt und gesungen. Die Ilias und die Odyssee der Berge habe noch keiner vollbracht. „Das würde erst geschehen,

wenn die Berge offene Portale und Gänge der Welt wären wie der Ozean oder das Flachland . . . Sie sind neben der irdischen Geschwätzigkeit das Schweigen der Erde. Und darin liegt der innerste Grund, warum das Meer und die Ebene und die Stadt größere Dichter der Feder — nicht des Mundes! — als meine lieben Berge haben."

Bezeichnend ist, wie Federer auf diese Weise die Grenzen seines Könnens und die Grenzen der bisherigen Alpendichtung überhaupt erkennt und sie aus dem Charakter der Landschaft, des Landschaftstypus, des Bodens zu erklären sucht. Es ist dies wiederum ein Beweis für seine Einfühlungsgabe in naturhafte Gegebenheiten und auch Gebundenheiten; es ist eine dichterische Umschreibung der nackten, daseinskampfbedingten, oft nüchternen Lebenskräfte des Alpenlandes und seiner Bewohner, die wohl im flüchtigen Augenblick Lebensverschönerung, d. h. Kunstwerte des Lebens genießen, denen aber Zeit und Geruhsamkeit fehlen, bei ihnen zu verweilen, sie festzuhalten.

Aus diesen Sätzen geht ebenfalls hervor, wie stark der Dichter den Einfluß der Natur auf alles Menschliche und Künstlerische einschätzt: sie nimmt für ihn, den Menschen, eine grundlegende, primäre Stellung ein. Bedeutsam für diese Einstellung erscheint mir, wie Federer im „Niklaus von Flüe" das Wesen Niklaus von Flües aus dem Boden, aus der Natur ableitet, der der Klausner entstammt. Untersucht man eingehend seine Werke, so erkennt man, wie sehr das auch für ihn, den Künstler gilt. Neben dem Menschheitserlebnis, dem Erlebnis seelischer Geschehnisse, steht in gleicher Stärke das Naturerlebnis. Beide greifen, ein großes Räderwerk, ineinander, und ihre Verschmelzung bedeutet die geistige Krönung des Federerschen Naturerlebnisses. Es ist dies die schon einmal erwähnte große Welteinheit von Mensch und Natur, die den Menschen Federer beherrscht, die von ihm auf den Dichter

sich völlig überträgt, die sein Werk reich macht und in allem und jedem vertieft, und die in dem Satze, der dem Menschen und dem Künstler zugleich von den Lippen fließt, eindringlichste Formung findet:

„Denn auch der Berg aus Stein und der kalte See, auch sie sind Seelen voll Heimweh nach dem Ewigen."

Das gestaltete Naturerlebnis an sich

Ganz ohne Frage bestimmt solch starkes, rein menschliches Naturerlebnis einer dichterischen Persönlichkeit wie das Heinrich Federers dessen Dichtung ausschlaggebend. Worin besteht nun aber die künstlerische Bedeutung dieses Naturerlebnisses? Ganz allgemein: das Naturerleben bedeutet für diese Dichtung das, was die Farbe für das Bild bedeutet. Und wie beim Bild (bei den Expressionisten) die Farbe zum künstlerischen Selbstzweck werden kann, — keineswegs unbedingt muß, — so kann auch bei der Federerschen Dichtung, ja bei der Dichtung überhaupt, das Naturerlebnis zum künstlerischen Selbstzweck werden. Aber als Primäres bedeutet die Farbe eine bedeut-same Unterstreichung, eine bestimmte Belichtungsweise, eine wärme- und kühleverteilende Kraft für das Formale des Bildes. Man spricht nicht von ungefähr von einer ‚Färbung' im Dichtwerk. Und diese Färbung verleiht recht oft, — und bei Federer ganz ausgeprägt, — die Verwendung von Naturschilderungen, die Miteinbeziehung von naturhaftem Geschehen in den Gang der stofflichen und psychischen Handlung.

Zwei Grundunterschiede, die sich für die Verwendung von Naturerlebnissen in der Erzählung ergeben, müssen vor allem auseinandergehalten werden: diese Verwendung kann entweder zweckbestimmend sein, d. h. sie kann bestimmend in die Gestaltung des Geschehens eingreifen, sie ‚färben', oder sie kann bestehen als ein Kunstwert rein für sich, als künstlerischer Selbstzweck. Im zweiten Falle handelt es sich meist um mehr oder weniger lyrisch geformte Naturbilder und -betrachtungen, die in die Erzählung eingeflochten sind, gleichsam Ruhepausen zwischen den Ereignissen.

Im vorhergehenden Kapitel erwähnte ich, daß bei Federer gestaltete Naturhandlung neben gestalteter Naturschau in gleicher Stärke vertreten sei. Es ist auffallend, wie sehr diese Begriffe mit den genannten Grundunterschieden verkettet sind. Untersucht man Federers gestaltete Naturschau, so erkennt man, wie oft dieses mehr bildhafte Element ihm dort dient, wo es sich um einen künstlerischen Selbstzweck handelt. Alle die vielen Landschaftsschilderungen, oft skizzenhaft gegeben, oft eingehend ausgeführt, nicht selten als geruhsam anklingende Kapitelanfänge verwendet, gehören hieher. Die gestaltete Naturhandlung hingegen, dieses an sich schon aktivere Element, greift bestimmend ein in die Gesamthandlung, wird oft sogar zum bestimmenden Wendepunkt eines Geschehens. Natürlich muß man auch hier sich wieder davor hüten, mit einer mathematischen Gleichung dem schöpferischen Geiste Fesseln legen zu wollen. Es kann auch vorkommen, daß Federer einmal eine Naturhandlung an sich ohne Zweckbestimmtheit gestaltet, oder daß eine reine, bildhafte Schau auf psychisches Geschehen Einwirkung besitzt. Jedoch sind das die weniger wichtigen Ausnahmefälle.

Ein größtes Ausmaß der bestimmenden Naturhandlung nimmt die Gestaltung von Naturkatastrophen ein. Federer benützt sie nie als bloßes Mittel der Spannung oder Belebung; sie sind stets auch psychisch bedeutsam. In „Berge und Menschen" bedeutet das große Gewitter, das das Werk des Ingenieurs Manuß, die Fundamentierungen der Absomerbahn, zerstört, einen Wendepunkt für das ganze Geschehen. Die Gewalt des Naturhaften läßt den in Wandlung begriffenen Mann die Nichtigkeit seines Tuns völlig erkennen. Das Gewitter nimmt hier eine Richterstellung ein über Menschenwerk und hat so seine innere Bedeutung. Federer liebt das Naturereignis des Gewitters mit nachfolgender Überschwemmung. Im „Pilatus" ist es von ähnlicher Wichtigkeit. Verschüttet

es in „Berge und Menschen" die Bemühungen und Erfolge eines Mannes, so zerstört es im „Pilatus" das ganze bisherige Leben Marx Omlis', raubt ihm Weib, Kind und Heimat. In beiden Fällen ist es eine zerstörende Kraft, die aber ein neues Geschehen bedingt: Emil Manuß muß vom Bau der Absomerbahn abstehen, und er wendet sich erst daraufhin dem Bau der Straßenbahnen zu. Gleichzeitig findet er die Kraft, sich zu seinem unehelichen Sohne zu bekennen und das Volk als solches zu achten. Marx Omlis wird durch die Katastrophe gezwungen, seine Heimat zu verlassen und seinem Leben eine völlig neue Richtung zu geben.

Von nicht so grundlegender Bedeutung, aber ein Beispiel dafür, wie Federer Naturschilderungen auch in kleine seelische Geschehnisse eingreifen läßt, ist ein sommerliches Gewitter in „Jungfer Therese". Johannes, dessen Kaplanleben „schön und leicht wie ein Schmetterling" dahingeht, erkennt am Gewittererlebnis, daß „auch so ein Idyll wie Lachweiler seine ernsten, sozusagen tragischen Seiten habe." Das Naturereignis zeitigt eine Lebenserkenntnis.

Verbreiteter als solch ein direktes Eingreifen von Naturhaftem in psychisches Geschehen ist ein Unterstützen, Untermalen und Verstärken. Naturschilderungen, besonders Naturstimmungen sind ein beliebtes Kunst m i t t e l. Der Dichter kann entweder durch eine Parallelstellung der Naturstimmung zur seelischen oder durch eine Entgegensetzung die Wirkung der menschlichen Ereignisse verstärken. Im zweiten Falle kommt eine Kontrastwirkung zustande.

Die Parallelstellung ist bei Federer häufig. Eines der besten Beispiele dafür gibt im Roman „Berge und Menschen" die Stelle, an der Manuß seiner Gemahlin Sette die Entdeckung Mangs beichtet. Sie wandern durch die Nacht im Gebirge. Emil verschiebt die Beichte von einem Mondschatten zum andern: er sucht das Dunkle der hellen Nacht für die Rede,

die Dunkles enthüllen soll, bis endlich in seinem Innern die Klarheit des Willens durchbricht. Da nimmt er sich vor: „Nein, wenn wir dort oben wieder im vollen Lichte gehen, fang' ich an." Parallel mit dem Auf- und Niederwogen in seinem Innern, ziehen Schatten und Licht der Außenwelt vorüber. Und wie er dann mitten in dieser Beichte steckt, grausam fast gegen sich selbst, da untermalt eindrucksstark die Natur: „Der Mond schien unbarmherzig klar und fast scheitelrecht auf sie herab. Die Schatten der Berge warf er zum Greifen hart und die Lichter mit einer sozusagen hellseherischen Schärfe über die Gegend. Die nahen, schwarzen Berge standen wie Richter, die jetzt ihr Urteil überlegen. Aber die ferneren, hellen Berge drüben im Mondschein, die hatten schon entschieden. Die sahen feierlich und heilig herüber, wie wenn sie gerufen hätten: Schuldig, schuldig auch du!" Die Naturstimmung unterstreicht sowohl die selbstklärenden, schuldbekennenden Gedanken der Frau Sette, die nie demütig zu sein vermochte, als auch das geklärte Bekenntnis ihres Mannes. Die solcherart von naturhaften Einwirkungen begleitete Szene schließt mit einem Naturbild, das die Größe der Bergwelt versöhnend der Kleinheit irdischen Menschenwandelns gegenüberstellt.

Im „Mätteliseppi" findet sich eine ähnliche Verwendung der nächtlichen Natur, die das menschliche Geschehen verstärkend begleitet. Das Mätteliseppi wandert durch die Winternacht nach Hause; es ist allein und guten Mutes. Sein Inneres steht im Einklang mit der Natur. „. . . vom Schnee und von ein paar großen, weißen Wolken, die der Mond hinter den Bergen schon beschien, ward die Landschaft märchenhaft licht." Doch die Stille währt nicht lang: „Unheimlicher tat der hinter den Riedern beginnende, stückweis gefrorene See. Er schrie wie ein klagender Hund oder ein greinendes Kind von Zeit zu Zeit unter der ganzen Eisrinde

hin. Es sei der atmosphärische Druck. Könnten es nicht auch arme Seelen sein?" Die Jungfer schreitet weiter in Erinnerungen an das erlebte Theater in Goldingen; noch einmal malt uns der Dichter ein Bild winterlicher Stille vor; aber wir ahnen, daß etwas sich ereignen muß. Da bewegt sich etwas in der Dunkelheit. „Ein Nachtvogel? Nein, vom Eise her klang ein gedehnter, unterirdischer, langatmiger Schrei." Nun ist das Ereignis da: das Mätteliseppi trifft mit dem betrunkenen, wahnsinnsnahen Paul Spichtiger zusammen. Und weiter untermalt das Naturhafte das erregte Gespräch der beiden: die nächtlich-phantastische Form der Felsköpfe bringt Gleichklang zu Spichtigers Wahnphantasien.

Noch eine derartige Naturverwendung, — man könnte ihrer noch viele herzählen, — sei erwähnt. In der Erzählung „Einer der Steine sucht und Menschen findet" („Unter südlichen Sonnen und Menschen") reitet Michelangelo, begleitet von seinem Neffen, durch eine stürmische Nacht gegen den Monte Luco. In ihm wogen die Stürme des Menschenekels. „Fort von den Menschen zu den Steinen" ist die Losung des mächtigen Bildners. So stark tobt es in ihm, daß er unsicher ist, ob das Wort „Misericordia", das er vernommen, aus ihm heraus, oder von außen zu ihm hergedrungen. Denn „die Winde pfeifen so, und die Bäume jammern, die ganze Erde schreit. Da kann man alles hören, was man will." — Durch die Sturmstimmung wird die Wirkung des psychischen Erlebens so gesteigert und eindringender vermittelt, daß gerade diese kurze Szene, — sie umfaßt kaum anderthalb Seiten, — zu den packendsten Federers gehört.

Eine Episode, in der eine Entgegenstellung des Naturgeschehens gegen das stoffliche, psychische in gleicher Stärke zum Ausdruck käme wie bei den erwähnten die Parallelstellung, ist bei Federer nicht zu finden. Auf diesem Gebiete scheint er die Kontrastwirkung nicht so sehr einge-

schätzt zu haben wie die der Unterstützung, der Vertiefung durch Gleichklänge. Dies ist umso erstaunlicher, als er bei der Gestaltung von Psychen die Kontraste keineswegs verschmähte. (Man denke nur an die elementare Gegenüberstellung der beiden Titelgestalten in „Papst und Kaiser im Dorf" oder an die beiden eindringlichen Polaren der Verena und des Paul Spichtiger im „Mätteliseppi", die als Federers Eltern in dem Buche „Am Fenster" dieselbe künstlerische Funktion erfüllen.) Sei es, daß er befürchtete, dadurch die Bindung der Geschehnisse eher zu zerreißen als zu festigen, der Gesamtrundung zu schaden, sei es, daß in seiner eigenen psychischen Veranlagung die Eindrücke solcher Parallelität Natur — Mensch zu stark wurzelten, um die innere Freiheit und Losgelöstheit zu finden, deren es zu solcher Gegensatzstellung bedarf, — Tatsache ist, daß er sie mied. Das zweite erscheint mir die treffsicherere Erklärung abzugeben. Federers Naturanschauung, die sich ins Weltanschauliche steigert, eben jene bereits verschiedentlich berührte Anschauung von Natur und Mensch als einer Welteinheit, hemmt ihn, diese Einheit auch nur im Kleinsten zu sprengen. Denn man darf nie vergessen, wie mächtig bei einem Dichter vom Schlage Federers, einem ausgesprochenen Bekennerdichter, das Schaffen und mit ihm auch das Formen, verkettet sind mit der seelischen Individualität des Schaffenden.

Einen leisen Anflug von Gegenüberstellung des Naturhaften zum übrigen Geschehen könnte man allenfalls in den Erinnerungen „Am Fenster" finden. Es ist dies die Darstellung jenes Spaziergangs, den der kleine Heinrich auf Geheiß des Lehrers Beat mit dessen tief niedergeschlagenem Bruder, dem Extheologen Gerold, unternimmt. Eine lebensfrische morgenliche Naturschilderung leitet ihn ein, der Knabe ist ganz Beobachtung und für Bilder und Töne empfänglich gestimmt. Dies ist ein Vorgang, den eine Öffnung, ein Aufschließen des

Innen für das Außen bedingt; das unerschütterliche Insichverschlossensein Gerolds wirkt zu diesem morgenlichen Erschließen der Natur einerseits und der natursehnsüchtigen Knabenseele andererseits als Kontrast. Direkt ausgedrückt ist das aber nur in dem einen Satz: „Er (Gerold) sah keine Wildenten, kein Haselgrün, kein Seewasser, keinen Sonnenschein." Doch die gegensätzliche Stimmung ist vorhanden durch die ganze Spaziergangszene; sie muß erfühlt werden. Allerdings ist zu bemerken, daß auch hier die Hauptschwingung des Kontrastes in den beiden Gestalten, dem frohgestimmten, plauderlauten Knaben und dem dumpfen, stummen Gerold selber lebt; das Naturhafte schwingt bloß als eine Nebenschwingung mit. Es wird bei weitem nicht so selbstwesenhaft wie bei einer Parallelfunktion aus „Berge und Menschen" etwa.

In „Berge und Menschen", nachdem er am Ende des elften Kapitels Emil, Mang und Walter bis in den Einstieg der Mordfluh geführt, beginnt Federer das zwölfte Kapitel, das die verwegene Kletterei der dreien Schritt für Schritt schildert, folgendermaßen:

„Es gibt viele berühmte und lustige Seiltänze in unsern vaterländischen Bergen, wo einem der Tod mit dem kleinen Finger kalt in den Rücken tupft. Bald ist es eine falsche Gwächte, bald eine verräterische Eisbrücke oder ein Firn, hart und glatt wie Kristall, wo man beim Ausglitschen gleich in die Ewigkeit hinüberglitscht.

Aber das Schlimmste sind doch die Felsen. Da schupft der Tod einem schon mit der ganzen Hand. Ich meine die Felswände mit den spärlichen und spöttischen Handhaben der Natur, einer Wurzel oder einem zermürbten Loch, dann die Steinrippen, die einem die Haut zerfetzen, die Schutthalden,

die wie Lawinen beim unvorsichtigen Hüsteln eines Menschen schon in Bewegung geraten, und die Felsbänder von Wand zu Wand, schmal und tausend Meter über dem sichern Erdboden hängend. Keine Katze liefe darüber, auch wenn das Gesimse voll Mäuse wäre. Selbst dein guter Engel macht hier nicht mit; er läßt dich allein gehen.

Ja, diese Felsbänder! . . . ."

In „Papst und Kaiser im Dorf" spielt der Künstler und Vagant Julius am Abend, nachdem er beim Gemeindepräsidenten Corneli in einer amtlichen Unterredung nur Vorwürfe statt Hilfe geerntet, seiner Frau Siria im Freien auf der Geige vor. Beide Menschen finden im Folgenden Seelenruhe nach den erlebten Niederungen. Zwischenhinein schiebt der Dichter diese Schilderung:

„Über allen Himmeln leuchtete es, als würden ununterbrochen Sterne gesäet, ein silberner Nebel rauchte aus dem Gras und blieb in halber Mannshöhe schwankend stehen, die Bäume tropften von süßer Feuchtigkeit, vom Dorfe gelangte kein Geräusch daher als ein halber Stundenschlag."

Diese beiden Beispiele für die Gestaltung eines Naturerlebnisses in der Erzählung stechen auf den ersten Blick von den bisher behandelten ab. Beide lassen sich loslösen vom Geschehen, in dessen Mitte sie stehen, lassen sich als Ausdrücke eines Gedankens und einer Empfindung an sich betrachten und genießen. Im ersten Falle ist es eine Naturschilderung, die mit der Beschreibung der gefährlichen Felspartien den Gedanken ihrer Todesnähe verbindet, ein mehr oder weniger epischer Bericht darüber; im zweiten Falle ist es die dichterische Schau einer nebligen Nacht von lyrischem Charakter, das Empfind-same betonend. Beidemale aber fehlt der unmittelbare Zusammenhang mit dem fließenden Fortgang der Erzählung. Das will natürlich nicht heißen, daß hier der Dichter einfach aus dem Rahmen falle. Sondern da handelt

es sich um Naturschilderungen, die im bewegten Bilde des Ganzen einem künstlerischen Selbstzweck genügen. Daneben können sie als lose Verbindungen von zwei kleinern oder größern Episoden, als Überleitungen gelten; auch als Ruhepausen, — ein Kunstmittel, Spannungen zu steigern — versehen sie einen Nebendienst. Aber ihr ursprünglicher Wert besteht doch in ihnen selbst; sind sie gekonnt und haushälterisch verwendet, so verleihen sie dem Ganzen malerische Belebung und abwechslungsreiche Tönung.

Bei Heinrich Federer kommt diese Behandlung in ausgesprochenem Maße vor. Seine Erzählungen, deren Geschehnisse sich viel mehr im Freien, mitten in der Natur, auf der Dorfstraße usw. als in Innenräumen abspielen, lassen sie ungehemmt zu. Sie sind ein vorteilhaftes Mittel, Boden und Landschaftsrahmen, in dem die Begebenheiten sich vollziehen, zu charakterisieren und dem Leser nahezubringen. Darin besteht ja das Wesen des Künstlerischen, anstatt nackte Tatsachen zu geben, durch das Formen, das Gestalten, also durch eine Wesen-schaffung, den Dingen Lebensodem einzuhauchen und sie so den Leser oder Zuschauer gleichsam neu erleben zu lassen. Die Stärke des Kunstwerkes hängt zu allererst davon ab. So bringt uns Federer die Ortsbestimmungen durch eine Natur- oder Landschaftsgestaltung nahe. Wir sind durch das Nacherlebnis sofort ins lebendige Bild gebracht, wenn er in dem Buche „Aus jungen Tagen" Obwalden, Sachseln im besondern, derart vor uns hinstellt: „Man muß wissen, daß ich still und fest in einem verborgenen Talnest hockte, umgeben von ganz stattlichen Bergen, die den Ausweg sozusagen nach allen Seiten vermauerten und einzig gegen Norden, wo abends das Siebengestirn so kostbar und kalt herunterglänzte, eine dünne, in die Ebene und ihre Städte hinunterzeigende Lücke offen ließen . . ." Eine außerordentlich feine Einführung erhält man auf ebensolche Weise in das

Dorf Lachweiler in den „Lachweiler Geschichten" durch eine Schilderung, — man ist fast versucht zu sagen durch ein Gemälde, — des Dorfes bei Nacht, der sich die der nächsten Umgebung, der Vorhöfe und des Flusses anschließt. Hier geht die Gestaltung der Landschaft obendrein so stark ins Symbolische, daß der Leser auch über deren Bewohner orientiert ist. An der Stellung der Häuser zu einander erkennt er die ihrer Bewohner (S. 38/41). Im „Mätteliseppi" weiß er nach den folgenden Sätzen sofort, welcher Charakter von Dorf und Landschaft ihm gegenübersteht, da der Dichter sie durch künstlerische Naturgestaltung erleben läßt: „Alois Spichtiger hockte gern über dem Dorf vor einer der vielen, ewig flüsternden Haselstauden im Gras, über sich wie mächtige Großväter die grauen Gipfel, unter sich den gemütlichen Vogelnestfrieden und Vogelnestzank des Dorfes, aus dem dann auch wirklich ein stetes, leises Geklatsch, man wußte nicht recht vom Bach oder von andern nassen Mäulern heraufdrang. Aber diese Geschwätzigkeit dämpfte unter den Dorfwiesen der See, so wie er zwischen geruhigen Bergen seinen Spiegel und sein Stillschweigen ausbreitete und der ganzen geschlossenen Landschaft einen Zug von Innerlichkeit und leiser Feier gab."

Dieses selbe Mittel der Naturschilderung als solcher verwendet Federer, so wie er es zur Ortsbestimmung braucht, auch zur Bestimmung der Tages- und Jahreszeit. Statt einer einfachen, kunstlosen Angabe: „es ist Nacht", oder: „der Frühling naht", gestaltet er ein Naturbild, durch das eine solche Aussage als Geschehen, als ein Lebendiges wirksam wird. Dazu kommt meist noch eine besondere Charakterisierung dieser Gezeiten, die auch im Naturbild als entsprechendes Merkmal verzeichnet ist und wirksam wird. Im „Mätteliseppi" steht das Bild einer Föhnnacht: „Der frühherbstliche Föhn, dieser unheimlich schillernde, charakterlose Kerl wälzte nach Mitternacht alles Gewölke, das seit Urzeiten

in den Rumpelkammern des Weltalls sich mochte versponnen haben, in ein paar Stößen über das schlafende Dorf mit seinen zwei Totenlichtlein . . .“ In „Spitzbube über Spitzbube“ charakterisiert er die Doppelwesenheit der Abenddämmerung durch folgendes Landschaftsbild, in dem Ruhe der Nacht und Lärm des Tages sich treffen: „Die Wanderer stiegen rasch die Bergwiesen empor. Es dämmerte schon. Nahe über ihnen stand der Tannenwald und schwieg und schlief wie ein ausgeplaudertes, müdes Volk. Die Stille der Alpen wurde grenzenlos. Tief unten im Lande, das man nun von dieser Höhe völlig übersah, lagen die Dörfer am See noch in abendlicher Geschwätzigkeit. Aber hier schien schon eine Straße in die Einsamkeit Gottes zu laufen.“

Um dem Leser den Winter eindrücklich zu machen, in dem er Geschehnisse aus seiner Jugend spielen läßt, greift er zur Naturschilderung: „Er (der Winter) hing in schweren weißen Lasten von den Bergen herunter und schüttete den Wald, die Halde und das Seegelände zu. Der See war dann schmutziggrau wie ein toter Riesenfisch. Kaum sah man die Kamine auf den Dächern, die Kreuze auf dem Friedhof, die Hagstecken in den Matten noch hervorgucken.“ Und im „Pilatus“ veranschaulicht er den Vorfrühling im Gebirge durch Naturvorgänge: „Indessen rückte der Lenz gewaltig vor. Hier oben freilich zuerst mit einer widrigen Laune von kalter Bise und heißem Föhn, von Neuschnee und Schmelze und dem ewigen Getöse der Lawinen oder der großen Bäche ringsum. Aber die Bergschwalben schwirrten schon eifrig herum, und man hörte in stillen Mondnächten schon etwa aus den Schratten herunter die spitzen Pfiffe der Murmeltierchen.“

Nachdem nun die künstlerische Verwendung von Federers gestaltetem Naturerlebnis an sich in seinen grundlegenden

Zügen dargelegt wurde, dürfte es angezeigt sein, auf die Art und Weise solcher Naturschilderungen näher einzugehen, eine Analyse ihrer selbst zu geben. Es handelt sich vor allem um eine Untersuchung über die Intensität des Naturerlebnisses und dessen Gestaltung. Rein psychologisch ist sie abhängig von der Stärke der sinnenhaften Aufnahmefähigkeit des Künstlers, da ja das Naturerlebnis vor allem ein Sinnenerlebnis bedeutet. Da es besonders auf bildhaften Eindrücken beruht, also visuell ist, spricht man in erster Linie von der Schaukraft eines Dichters. Analog könnte man auch die mit den andern Sinnen aufgenommenen Eindrücke untersuchen: es ergab sich bereits, daß Federer seine durch einen außerordentlich entwickelten Geruchsinn empfangenen Natureindrücke künstlerisch verwertet. Aber auch das Gehör hat bei ihm seine wesentliche Funktion. Außerordentlich fein gestaltete Klangerlebnisse, — hier seien besonders die aus der Natur stammenden genannt, — finden sich in sämtlichen Werken des Schriftstellers. Die Hörkraft dürfte sich also neben der Schaukraft wohl behaupten.

Überzeugt eine Landschaftsschilderung, ist sie gesehen? Das ist hier die erste Frage. Da die Dichtkunst im Gegensatze zur Malerei, die auf der Fläche eine Schilderung, eine Darstellung in all ihren Phasen gleichzeitig vor Augen zu bringen imstande ist, eine solche nur nacheinander, d. h. verlaufend in einer gewissen Spanne Zeit zu vermitteln vermag, bedarf es einer Geschlossenheit dieser zeitlich aneinandergereihten Einzelschilderungen, Einzelaussagen im Ganzen, um eine vollendete künstlerische Wirkung zu erzielen. Der Schriftsteller wird also einer bestimmten Ordnung, inneren Gesetzen folgen müssen, um die Gefahr einer Zersplitterung, einer Zerstückelung des Ganzen zu vermeiden. Schildert er eine Landschaft, so wird er nicht in der Aussage, in der Beschreibung der einzelnen Teile, der einzelnen Gegenstände

wahllos verfahren dürfen, denn dadurch käme er zu keiner geschlossenen Bildhaftigkeit, zu keiner plastischen Wirkung. In der Kunst des Epikers aber muß diese verlangt werden; anders steht es mit der des Lyrikers, der eine Empfindung an sich gestaltet, und der dies erreichen kann, auch ohne die Forderung an scharf umrissene Bildhaftigkeit durchaus zu berücksichtigen. Der Epiker aber wird bei einer Landschaftsschilderung sein inneres Gesetz verfolgen; es braucht selbstredend nicht bei jeder dasselbe zu sein, jedoch fällt oft die Bevorzugung irgend eines dieser inneren Gesetze auf.

Untersucht man daraufhin die Landschaftsschilderungen Federers, so sieht man, daß er mit Vorliebe vom Standort, vom Augenpunkte irgend einer Gestalt des betreffenden Werkes aus in deren Blickrichtung die Schilderung entwickelt, daß er vom Nächsten zum Nahen, dann zum Entfernteren greift und so weiter bis zu jenem Punkte, an dem er die Schilderung abzubrechen gewillt ist. Sehr oft läuft diese Richtung mit der Gedankenrichtung oder der Richtung der jeweiligen Empfindung des betreffenden Menschen parallel. So kann man sagen, daß Federer oft eine Landschaft psychisch entwickelt vom rein äußerlichen Standort aus gegen das gedanklich Wesentliche hin und so eine Steigerung der künstlerischen Wirkung erzielt. In „Berge und Menschen" findet sich ein typisches Beispiel dafür. Emil steht vor der Alphütte „um von diesem verschlossenen Tälchen aus zu den gewaltigen Felsquadern aufzustaunen". Der Schriftsteller zeichnet nun das sich bietende Landschaftsbild folgendermaßen: „Zuerst zwar ging es mit dichtem Gebüsch in die Höhe. Aber nach und nach wuchs der reine Fels heraus und stieg in seltsamen, senkrechten Formen, ähnlich einigen gewaltigen Orgelpfeifen, in die schwindelnden Höhen. Wo da ein Fuß gehen könnte, schien rätselhaft." Der Zusammenhang zwischen dieser Art der Landschaftsschilderung und der psychi-

schen Verfassung Emils ist klar: der Blick des Mannes gleitet über das sich ihm bietende Bild und krallt sich endlich dort fest, wo seine Überlegungen weilen, in den Felsen, wo scheinbar kein Fuß Halt findet und über die er eine Bahn bauen soll. Der Leser wird so eingeführt in das landschaftliche Bild und durch die Art der Zeichnung hingewiesen auf das Wesentliche. Aber nicht dieser Zweck ließ den Dichter so arbeiten, sondern es handelt sich um den Erfolg eines inneren Gesetzes. Ein ähnlich durchgeführtes Beispiel gibt im „Mätteliseppi" jene Stelle, an der Orla, mit Alois auf der Straße hinschreitend, sehnsüchtig auf ihren heimlichen Freund Herri wartet. Von ihr aus wird in der Blickrichtung das Bild entwickelt, das sich endlich schließt zu einem Raume, aus dem der Erwartete, in diesem Falle das Wesentliche, heraustreten soll. Orla blickte „neugierig in die Straße zurück, wo die dunklen Hecken und Bäume aus der weißen Natur schläfrig hervorblickten, die fernen Dorfdächer schon ganz in der gemeinsamen Winterfarbe untergingen und nächtliche, schwere Winterwolken vor Phlegma nicht wußten, ob sie einschlummern oder noch ein paar Schritte weiterkriechen wollten. Sie deckten die Berge halb zu und schufen so aus der Landschaft eine dämmerige, heimelige, träumerische Stube, in deren Totenstille sie wie eine tiefe, wohlige Diele herunterhingen." Im „Pilatus" ist ein derartiges Landschaftsbild entwickelt gleich zu Anfang, wo Federer das Panorama gibt, das sich den Studenten vom Fenster der Schule aus bietet; ähnlich steht es mit dem Naturbild, das Wenzel in den „Lachweiler Geschichten", („Vater und Sohn im Examen") zum Schulfenster hinaus sieht: zuerst kommen die nahen Wiesen, dann das Kornfeld mit seinen Halmen und Blumen und endlich der Bach „drüben" und die blühenden Bäume, an denen der Blick vorläufig fester hängen bleibt. In „Regina Lob" wird ein Naturbild so gegeben: „Der Himmel war goldighell von den

vielen schlafenden Sternen, die über die Dorfdächer niederhingen und ihre großmächtigen Lichter so nahe zu verspritzen und zu versprühen schienen, daß man meinte, kaum ein kleines Viertelstündchen weit entfernt zu sein. Über den Giebeln tauchten die dunkelblauen Hügel hervor, und hinter ihnen standen meilenweit die Berge aus Fels und Eis umher in einer bleichen, überirdischen Helligkeit." Schicht um Schicht des Bildes, die nächtlich beschienenen Dächer, die Giebel, die Hügel und schließlich die Berge, treten in der Blickrichtung organisch in Erscheinung; hier allerdings ohne eine Parallelrichtung des Psychischen gegen irgend etwas Wesentliches hin. Das Landschaftliche kann selbstredend auch an sich bestehen.

Das Verfolgen einer inneren Gesetzmäßigkeit spricht für eine ausgeprägte Schaukraft des Dichters. Die angeführten Beispiele, — es wären deren noch viele herzuzählen, — beweisen, daß Federers Auge im Erfassen des Landschaftlichen ein geübtes ist, und daß er bei der Gestaltung das verwendet, was er innerlich oder äußerlich wirklich schaut.

Aber nicht nur dort, wo er ein stehendes Bild der Natur zeichnet, auch dort, wo Federer Naturvorgänge schildert, tut er das nicht verworren, sondern infolge seiner inneren Gesetzmäßigkeit klar und folgerichtig. Im „Pilatus" zeugt die Schilderung eines Nebelganges dafür: „Hüben und drüben stieg von den Bergkämmen der Nebel langsam und zögernd nieder. Zuerst setzte er sich vorsichtig auf die Häupter, dann spann er sich über die Grate weiter, schlich behutsam in die Einsattelungen und füllte nach und nach die obersten Wildtäler. Dann ward er sicherer und kroch langsam, langsam, aber unaufhaltsam auf die Voralpen nieder. Tausendarmig, tausendfüßig, wie ein Riesenpolyp tat er das, indem er dabei seinen übrigen Molluskenleib bald ungeheuer dehnte, bald zu einem Knäuel ballte. Im Tal mochte er wohl wie ein graues

Gewölke von sieben Tagen Regenwetter aussehen." Man vergleiche hiezu etwa auch die Beschreibungen der Überschwemmungen im „Pilatus" und in „Berge und Menschen", oder in „Jungfer Therese" jenes Gewitter, das Johannes während der Heimkehr von Peraut in einer Schlucht erlebt, und das von seinem Herannahen bis zum Ausbruche und bis in sein stärkstes Ausmaß Phase um Phase in bildhafter Entwicklung hingestellt ist, sodaß es infolge dieser dichterischen Gesetzmäßigkeit des Gestaltens eine durchaus plastische und erlebte Wirkung besitzt.

Aber nicht nur an der Landschaftsschilderung und ihrer inneren Gesetzmäßigkeit kann man einen Maßstab finden für die Schaukraft des Dichters. Ein zweites, untrügliches Argument dafür bieten die naturhaften Vergleiche. Überall dort, wo die Schilderung der Landschaft an sich ein klarblickendes Auge verrät, findet man im Allgemeinen die Schlagkraft, die Treffsicherheit des Vergleichs, was eine weise Beherrschung und Leitung der Phantasie durch das künstlerische Empfinden für Echtes und Wahrhaftiges bekundet. Bei Heinrich Federer ist dies tatsächlich auch der Fall. Er liebt den naturhaften Vergleich, und er verwendet ihn aus verschiedenen Gründen. Wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, wo das Verhältnis der Federerschen Menschengestaltung zur Natur behandelt werden soll, verwendet er ihn oft in Verbindung mit der menschlichen Psyche, diese damit erklärend oder in ihrer jeweiligen Verfassung unterstreichend oder durch ihn eine Brücke schaffend zwischen Innen- und Außenleben. Oder aber er verwendet ihn rein an sich als poetisches Kunstmittel, als poetische Umrankung einer Tatsachenaussage. Doch geht es hier nicht um die Deutung des Vergleichs, sondern um die Gestaltung.

Es ist klar, daß man einen poetischen Vergleich nicht im Sinne einer mathematischen Gleichung betrachten darf. Man

kann schließlich auch nicht mit einer Beweisführung die Richtigkeit eines solchen darlegen oder damit den einen gegen den andern abwägen. Es bleibt auch hier wie bei allen entscheidenden Dingen in der Kunst letztlich der Gefühlseinstellung und der eigenen Erlebniskraft vorbehalten, eine Entscheidung zu treffen. Aber es läßt sich immerhin anhand von Beispielen ein Bild gewinnen, ob ein Dichter mit seinen Vergleichen überzeugend wirkt, ob seine vergleichende Ausdrucksweise dem entspricht, was er sagen will. Es seien hier einige naturhafte Vergleiche aus Federerschen Werken zitiert.

In „Jungfer Therese" findet sich einer der bestausgeführten, der den Zustand des schreibenden Kaplans Johannes gestaltet: „Ein ganzer Anger von Reformideen umwogte ihn jetzt mit hohen, reifen Halmen, und Zeile auf Zeile flog unter seiner reißenden Feder wie die Heuschwaden der Bauern unter der Sense dahin. Es war ein großartiger Heuet, so ganz wie eine Mahd im Juli mit schwerem Gras, großer Hitze und fernem Donnergrollen." In der bildhaften Gegenüberstellung vom konkreten, reifen Anger und den abstrakten Reformideen ruht die Wirkung des ersten Vergleichsteils. Das Abstrakte, Gedankenhafte ist gleichsam sichtbar gemacht, also geformt, gestaltet. Im zweiten Vergleichsteil wirkt eine Verstärkung, die der hingeworfenen Zeilen durch das Bild der unter der Sense niedersinkenden Heuschwaden. Die Art dieses Schreibens aus der Erregung heraus ist damit treffend charakterisiert; ebenso durch die Schlußvergleichung, die das Ganze sozusagen noch einmal bildhaft umreißt, indem das Gewitterhafte der Natur Ausdruck wird für die psychische Verfassung. Phase um Phase tritt in diesem Vergleich das Geschehen lebendig vor Augen; man fühlt, daß Federer, der beides, sowohl die Mahd wie das erregte Hinschreiben wirklich gesehen hat, diesen Vergleich aus der Unmittelbarkeit seiner künstlerischen An-

schauung schöpft. — Aus dem Bereich der Wiesennatur stammt auch der Vergleich im „Pilatus", mit dem Federer das Gesichtsaussehen Marxens durch eine Gegenüberstellung gestaltet: „Er sah fahl und elend aus wie die verblichene Wiese vor ihm." Weniger echt, wenn auch aus der psychischen Erregung Brollers heraus berechtigt, wird in „Berge und Menschen" der Vergleich des sich aufbäumenden und zusammensinkenden Mannes mit der Pappel empfunden: „Papa bäumt sich hoch auf und neigt sich wieder tief wie eine Pappel im Sturm." Das Bild erscheint etwas übertrieben; denn es entspricht nur der Empfindung und nicht der Schau. „Tief" kann sich eine Pappel selbst im stärksten Sturm nie neigen. Einen umso treffenderen Vergleich aus dem Bereich der Baumnatur bietet dafür das Buch „Am Fenster", das überhaupt mit solchen Naturvergleichen überaus reich ausgestattet ist. Da wird Gerold durch ein solches Bild in Kürze derart charakterisiert, daß man infolge der Schaukraft, der Treffsicherheit des Vergleichs unmittelbar den ganzen Menschen vor sich hat: „Er glich einer unserer wuchtigen Weiden am See. Sie protzen nach außen mit knorrigen Rinden, aber haben innen so weiches Mark und lassen alle Blätter so düster hängen." Eine solche Wirkung wird auch hier dadurch erreicht, daß etwas Abstraktes, die Wesenheit Gerolds, Gestalt wird durch das naturhafte Bild und zwar, — das ist wesentlich, — richtig, adäquat Gestalt wird infolge der treffsichern Schau[1]).

---

[1]) Vgl. auch „Niklaus von Flüe": „Nun habe ich den Boden gewonnen, in den das schönste Gewächs der Urschweiz gehört, nein, dem es naturgemäß entsproßte wie ein großer, stiller Baum, langsam und mit innern Widerständen wachsend, ohne Geräusch, ohne Prunk, und doch, auf einmal ist es der schönste, der größte Baum im Schweizerbann und der einzige, der wie eine rechte Wettertanne Blitz und Donner im gefährlichen Augenblick auffängt und den

Auch naturhafte Vergleiche, die nur um des poetischen Schmuckes willen, oft nur als kurze Einstreuungen, meist kleine Vergleiche mit einem „wie" oder einem „als ob", rein für sich sprechen, zeugen von der ausgebildeten Schaukraft Federers. Nur ein paar Beispiele aus den vielen, losgelöst aus irgendwelchem stofflichen Zusammenhang, mögen dafür zeugen: „Nun begriffen wir . . . das Erblühen der breiten Bernergletscher, so tief und gewaltig, als ob nichts als brennende, dunkelblütige Rosen aus ihrem Firn wüchsen." („Pilatus".) — „Wie silberne Mondlichter brach es (das Leuchten der großen Edelweiß) durch den Nebel zu uns herauf." („Pilatus".) — „Er (Pauli in „Am Fenster") schwang, durch die Stube rasch und rascher eilend, seine schönen weißen Hände wie die sehnsüchtigen Flügel einer Taube." — „. . . der Mond . . ., als er nur noch wie ein Sichelhieb den Himmel ritzte . ." („Am Fenster".) — „O Sapristi, fiel es jetzt wieder wie eine Wolke über den leuchtenden Gedanken." („Papst und Kaiser".) — „. . . er . . . sah bald das Dorfnest behaglich wie eine schlummernde Katze in sich selbst verhaspelt und versponnen . . ." („Papst und Kaiser".) — „Diese Tänzereien . . . unterminierten wie heimlich grabende Ratten die Moral des Dorfes . . ." („Papst und Kaiser".)

Im fünften und siebenten der angeführten Beispiele steigert sich der Vergleich bereits ins Sinnbildliche, wovon noch im folgenden Kapitel die Rede sein wird. Er muß deshalb auch neben der Schaukraft in bezug auf die Sinnbildkraft als das Wesentlichere eher Stich halten. Alle jedoch zeigen deutlich die Ursprünglichkeit der Federerschen Ver-

---

ganzen vaterländischen Wald rettet." N. v. Fl. wird durch diesen Naturvergleich bildlich gestaltet.

gleichsweise. Einzig den Rosen des Firns haftet etwas Herkömmliches, allgemein Gebräuchliches an: wir finden sie bei andern Alpenromanschriftstellern ebenfalls vertreten. Doch derartige verallgemeinerte, verblaßte Bilder sind bei Federer selten; am ehesten noch dort schleichen sie bei ihm sich ein, wo er den Vergleich aus der Ferne, aus einer ihm fremdern Naturwelt holt, wenn er etwa das Meer zum Vergleiche heranzieht: „Unter mir wogte das Volk wie ein Meer" in „Aus jungen Tagen", oder wenn er von seinem Vater schreibt: „Dieser Mann konnte küssen, jubeln, weinen wie ein Ozean ." Man hat auch das leise Gefühl einer etwas zu stark unterstrichenen Ausdrucksweise. Etwas gewagt und in der Schauklarheit unmöglich erscheint ein allerdings sehr vereinzelter Vergleich wie der folgende in der Novelle „Die Buchbinderin Mala Golzi": „Wenn Piso . . . melodisch mitpfiff und sein graues, zappeliges Auge still wie ein Nachtfalter auf ihrem Munde gleichsam absaß . . ." Die bildliche Vorstellung hat etwas Groteskes, zum Lachen Reizendes, weil dieser Vergleich nicht gesehen, sondern konstruiert ist. Es ist nicht ein abstrakter Vorgang bildhaft gemacht, sondern eine konkrete Erscheinung, das Auge, durch eine unmögliche Bewegung mit einer ganz anders gearteten konkreten Erscheinung, dem Nachtfalter, zusammengebracht. Man muß schon mitkonstruieren, um herauszubringen, daß das sich beruhigende Blicken durch den Vergleich gestaltet werden soll. Der Vergleich hat also hier seinen innern Sinn verloren: er verwirrt statt daß er klärt. Doch wie gesagt, dergleichen Fehlgriffe sind bei Federer seltene Ausnahmen. Hingegen sind Vergleiche wie der des abnehmenden Mondes mit einem Sichelhieb der unmittelbaren Anschauung entsprungen und deshalb überzeugend.

Die Betrachtung wäre unvollständig, wollte man sich in einer Abhandlung, die die Grundzüge der künstlerischen Gestaltung des Naturerlebnisses bei Federer darlegen will, auf

eine Untersuchung der Schaukraft beschränken und damit das Visuelle unverrückbar in den Vordergrund stellen. Die akkustisch vermittelten Naturerlebnisse bedeuten für diesen Schriftsteller beinahe ebensoviel wie die visuellen. Wüßte man nicht um die biographische Tatsache der Federerschen Musikleidenschaft, man wäre geneigt, aus den Werken allein darauf zu schließen. Wie das Musikalische darin allgemein zum Ausdruck kommt, kann an dieser Stelle nicht näher beschäftigen; es muß die Untersuchung genügen, wie er, meist auch in den Naturvergleichen, die Musikalität der Natur im Werke zum Ausdruck bringt. Wie er mit dem Auge Sichtbilder auffängt, so vermittelt ihm das Ohr Klangbilder der Natur. Es liegt im Wesen der Sache selbst, daß diese nur dort zum Ausdruck kommen, wo es sich um bewegte Natur, um Naturvorgänge handelt, da völlig unbewegte Natur, gäbe es die wirklich, stumm, lautlos wäre. Bei der Schilderung von Naturkatastrophen, von Gewittern und ähnlichen Evolutionen, — es sei wieder auf die Überschwemmungen in „Berge und Menschen", im „Pilatus", auf die Gewitter in „Jungfer Therese" und in „Papst und Kaiser im Dorfe" verwiesen, — kommen solche Klangerlebnisse natürlich am elementarsten zur Formulierung. Überall dort, wo bewegtes Wasser die Landschaftsschilderung belebt, findet Federer ebenfalls die geschmeidigste und treffsicherste Gestaltung und Wiedergabe, es sei da nur erinnert an die Beschreibung eines Bergbaches in dem Buche „Am Fenster" (S. 297). Aber auch feinste Klangbilder empfängt Federer, und er weiß sie wiederzugeben. Welche Differenziertheit verrät das folgende Klangbild aus dem nächtlichen Kirchhof im „Nachtwächter Prometheus": „Die dürren Stauden raschelten, manchmal klingelte auch ein schlechtgehängtes Metallschild am Kreuz. Sonst war es da wirklich totenstill." Wie eindrücklich malt er die Stimmung der Nacht, in der die Auswanderer aus Sachseln wegziehen, mit einem

Klangbild: „Es wurde still auf der Straße. Ennet dem See gurgelte der Schwändibach in den Spiegel. Es tönte so schaurig kalt und gleichgültig."

Vorwiegend zwar sind diese feinen, differenzierten Klangerlebnisse in akkustischen Naturvergleichen gestaltet, die der Dichter ihrer Deutung nach analog den visuellen verwendet. Kommt man bei diesen zu dem Ergebnis, Federer habe sie wirklich, äußerlich oder innerlich geschaut, so wird man bei jenen ebenso zugeben, daß er sie wirklich gehört hat. In „Berge und Menschen" steigert er den Eindruck eines Donnerschlages durch den Vergleich, „als sei eine Erzkugel groß wie der Mond vom Himmel ins Gestein ob den Hütten gefallen und rolle auf die Schindeldächer". In den Erinnerungen „Am Fenster" vergleicht er einmal das seltsame Lachen eines Knaben mit dem „leisen Geplätscher eines Brunnens". Dasselbe Bild kehrt verstärkt wieder, dort wo der Haldenmeirad auf dem Dorfplatz seine spaßhafte Geschichte erzählt: „Ein neuer Sprudel von Lachen. Es rauscht wie aus hundert Brunnenröhren." Ein ausgezeichnet gehörtes Klangbild steht noch in diesem Buche. An der Landsgemeinde erheben einigemal die Männer die Arme. „Dann rauschte es Vögel wie aus hohem Gras heraus", vergleicht Federer.

Neben derartigen Vergleichen finden sich bei ihm noch solche, in denen er die Musik selbst mit Naturklängen vergleicht. Sirias Altstimme singt „wie tiefes, klares Wasser im Fels". Ein bezeichnender Vergleich noch in „Papst und Kaiser im Dorf" vertieft die Steigerungen von Schüls Geigenspiel: „Da simmte und summte es plötzlich leise durchs Stübchen wie von süßen frommen Bienen, wenn sie um ihre liebe Blüte schwirren, hineinschlüpfen und selig vom Genuß mit einer noch viel innigeren Musik weiterfliegen. Es war die G-Seite auf Schüls Violine. Dann glitt das Spiel auf die nächsten Seiten, rauschte kräftiger, etwa wie junges Weiden-

laub im Morgenwind, noch ehe die Sonne da ist, geheimnisvoll zu flüstern und zu plaudern beginnt. Dann ward es lauter. Das war schon Buchenlaub, geschüttelt im lauten, streitbaren Tag." Ein ähnliches Beispiel bietet das Buch „Aus jungen Tagen". Das Spiel der Mozart-Klaviersonate in A-Dur weckt dem lauschenden Federer das Bild: „. . . es begann wie auf den Wellen des Sarnersees, mit graziösen Spritzerchen, die in der Sonne glitzerten, aber wurde dann bald sonor wie tiefere Ruderschläge."

Mensch und Natur im Werke Federers

Wenn ich nun zu dem Teile der vorliegenden Arbeit übergehe, der im Wesentlichen die Deutung des Federerschen Naturerlebnisses in sich fassen soll, so muß ich an dieser Stelle bemerken, daß die Scheidung in die zwei Hauptabschnitte „künstlerische Gestaltung" und „psychologische Deutung" nicht so ohne weiteres schlackenrein erfolgen kann. Schon im Vorhergehenden zeigten sich notwendige Eingriffe ins psychologische Geschehen des Kunstschaffens, ebenso wie es im Folgenden nicht ohne Hinweise auf die Form abgehen wird. Die Erscheinungen, mit denen man es in beiden Fällen zu tun hat, sind naturgemäß in ihrem Ursprung verbunden: in der einen künstlerischen Persönlichkeit, aus der sie stammen. Sie sind nicht nur verbunden; sie sind auch von einander abhängig; das seelische Naturerlebnis muß sich die ihm gemäße Form schaffen, die ihm gemäßen Ausdrucksmittel und -wege finden.

Die beiden Begriffe „Natur" und „Mensch", mit denen man es zu tun hat, können als die Mittelpunkte der beiden Abschnitte gelten; „Natur" gefaßt als eine Welt der Erscheinung und „Mensch" gefaßt als eine seelische Wesenheit. Den Zusammenklang beider, ihr gegenseitiges Zueinanderhin- und Voneinanderwegströmen gilt es nun zu untersuchen, Harmonien und Disharmonien festzustellen und zu deuten, die gegenseitigen Beeinflussungen und deren Folge im Werke des Dichters herauszuspüren.

Bevor dies im Werke Heinrich Federers geschieht, ist es gegeben, kurz die literarische Erscheinung zu erwähnen, mit der Federer meist zusammengebracht wird, die Gattung der

„Heimatkunst", im Besonderen der „Heimatdichtung"[1]). Und zwar geschieht dies aus dem wesentlichen Grunde, weil in der Naturgestaltung ein Hauptmoment der Charakteristik für die Heimatdichter liegt. Die Heimat, ihre Menschen und ihre Natur bestimmen deren Werke so sehr, daß sie oft in der lokalen Begrenzung stecken bleiben, literarische Erzeugnisse hervorbringen, die nur für ein kleines Gebiet zeitbedingte Gültigkeit haben, und daß sie eben infolge dieser Begrenzung der psychologischen Vertiefung ermangeln. Es fehlt das Weltbild, vorab das menschliche, es fehlt der weite Blick für das allgemein menschlich-kulturell Geltende, kurz, es fehlt die Weltanschauung, die aus einem Epiker von Talent eine die Gesamtkultur umfassende dichterische Erscheinung schafft. So kommt es, daß im Allgemeinen der Heimatdichter seiner Begrenztheit zu große Wichtigkeit beimißt, seine Vorwürfe,

---

[1]) Der Begriff „Heimatkunst" könnte nach seinem Wortsinn edel und weit gefaßt werden, wenn man unter „Heimat" nicht einen beengten Flecken Land, womöglich in politische Grenzen eingedämmt, verstehen wollte, und wenn man diesem Gedanken „Heimat" den schöpferischen Urgrund, den er zweifellos besitzt, erhielte. Daß der Begriff „Kunst" für eine Sache angewendet wird, die in Tat und Wahrheit mit Kunst nichts zu tun hat, sondern es nur möchte, ist eine Ironie sondergleichen. Der Begriff „Heimatkunst" erscheint mir deshalb als einer der verfehltesten der synthetischen Literaturforschung, und ich wende ihn hier im herkömmlichen Sinne nur darum an, weil bis jetzt noch kein zutreffenderer gefunden wurde. Selbstverständlich gibt es unter den sog. „Heimatkünstlern" solche, die wirkliche Künstler sind; da man aber den unbedeutendsten Versmacher und Geschichtenzusammensteller besonders in der Schweiz einen Heimatkünstler zu nennen pflegt, ist die Übertragung dieser Bezeichnung auf die wirklichen Könner schon an sich ein Unrecht, und sie beweist, wie sehr dieser Begriff der festen, prägnanten Führung entbehrt. (Vergl. das in meiner Schrift „Jakob Christoph Heer", Frauenfeld 1927, Gesagte über „Heimatkunst", S. 73.)

Treffende Gedanken über Heimatkunst finden sich in: A. Attenhofer, Gottfried Kellers Stellung zur Heimatkunst. Chur 1929.

Gestalten und Formungen ins Übermäßige verzerrt und so meist gegen seinen Willen seinen Werken den Schein der Unwahrheit verleiht. Oder aber er bleibt überhaupt von vorneherein im Unwesentlichen stecken. Seine Werke bleiben stets ein mehr oder weniger richtiges Abbild, eine Nachahmung seines beengten Lebenskreises, innerlich und äußerlich. Auch in der Naturschilderung kommt das bei ihm zum Ausdruck. Sie ist ein Kernproblem der Heimatdichtung überhaupt, und was man von der psychischen Gestaltung aussagt, muß man auch auf sie übertragen: sie bleibt in der Nachahmung stecken, bleibt eigentlich Szenerie; es sind meist aus überschwenglichen Gefühlen heraus lobpreisend hingestellte, aufgedonnerte, übermäßige Soffiten, zwischen denen die Gestalten, Dörfler, Bauern, Kleinbürger, Hirten, Bergführer usw. ihr tägliches Erleben und ihre Geschicke und Geschicklein agieren. Naturschilderung und Naturanschauung keimen nicht aus einem eigentlichen Naturerlebnis, sondern nur aus einem Gefühlsüberschwang für das großartige Bild der Natur, vor dem die Beschreibenden mehr oder weniger tiefblickend stehen. Die Natur hat sie kaum gepackt oder gar erschüttert, bloß eben gerührt; sie bleibt für sie ein bewegter Eindruck, den sie getreulich nachmalen.

Gerade darin geht nun Heinrich Federer bedeutsam über die Heimatdichtung hinaus. Er ist kein bloßer Kopist der Natur, kein Regisseur von Gebirgsszenen; ihm ist die Natur Erlebnis geworden, ein Erlebnis, das eng mit dem Menschheitserlebnis und dem des Menschentumes verkettet ist. Das Naturerlebnis steigert sich bei ihm ins Weltanschauliche, ist ein wesentlicher Bestandteil dessen selbst. Die Erscheinungen der Natur dienen ihm dazu, den Menschen zu begreifen; sie sind mit ihm verkettet zum Bilde der Welt. Er kann Mensch und Natur nicht voneinander trennen; denn einzeln wären sie für ihn unvollständige Bruchteile des Lebens und der Welt,

denen ein Wesentliches zur totalen Erscheinung fehlte. Ihre Einheit aber ergibt für Federer eine Weltanschauung, die freilich nicht auf dem Weltbild irgend eines philosophischen Geistes beruht, sondern auf dem Erlebnis des Christentums, zu dem er, von der römisch-katholischen Lehre ausgehend, gelangt, insbesondere auf der Weltanschauung des heiligen Franziskus von Assisi. Das Studium seiner Lehren und vor allem die innere Beziehung zur Persönlichkeit dieser eigenartig packenden Gestalt, sie sind nicht ohne Einfluß auf den Dichter und sein Schaffen geblieben. Daß er die Gestalt des Heiligen dichterisch frei gestaltet („Das letzte Stündlein des Papstes Innozenz III.; „Der Zauber des Mastro Giorgio von Gubbio", „In Franzens Poetenstube") oder daß er ihn in dem Essay „Der heilige Habenichts" aus zeitgemäßer Einstellung heraus begreift und mitteilt, das ist ein äußerer Ausdruck dafür. Bedeutsamer erscheint mir, daß die schon verschiedentlich hier berührte Naturanschauung Federers sich aus franziskanischer Lebensanschauung heraus verstehen und begründen läßt. Dieses Einheitlich-sein aller Lebenserscheinungen mit ihren wichtigen Polen Mensch und Natur, dieses Sie-zusammen-sehen und -erfassen unter dem unverkennbaren Gesichtspunkt des Ewigen, des Göttlichen als ein untrennbares Bildnis gleichsam, was ist das schließlich anderes als eine Übertragung der franziskanischen Brüderlichkeitsidee auf die ihm, Federer, gemäßen Lebensbedingungen und Geistesbedürfnisse? Daß jenes Ewige in diesen beiden Fällen die christliche Lehre ist, bestimmt durch den christlichen Gottesbegriff, erscheint mir in diesem Zusammenhange nicht das zuerst Wesentliche zu sein. Für eine Untersuchung über die Federersche Menschengestaltung an sich käme das natürlich ausschlaggebend in Frage. Das Wichtige hier ist, daß es für beide, Franz von Assisi und Federer, keine toten Dinge, keine unbeseelten Wesen in der gesamten Erscheinung des Lebens

und der Welt gibt, daß alles in ihr lebendig ist, seine lebensbestimmende Funktion besitzt, und daß alles einem Gesetze des Daseins untersteht und seine von diesem zugeteilte Bestimmung zu erfüllen hat. Über den Gesetzen, die jedes Einzelwesen und seine Einordnung in die Gesamtheit bestimmen, herrscht noch ein großes Gesetz, dem diese unterstehen. Gott ist für Franz von Assisi dieses unumstößliche oberste Gesetz, und wie Mensch und Natur als Einheit ihm unterstehen, hat in seinem Sonnengesang als Lobpreisung höchsten Ausdruck gefunden.

Aus dem „Sonnengesang".[1])

— — — — — — — — — — — — —

Preis Dir, o Herr, mit allen deinen Geschöpfen,
vornehmlich unserer edlen Schwester, der Sonne;
sie schafft den Tag, und Du leuchtest uns in ihr.
Schön ist sie und strahlend in großem Glanze,
ein Sinnbild von Dir, o Allerhöchster!
Preis Dir, o Gott, durch unsre Geschwister, den Mond und die Sterne;
Du hast sie am Himmel gebildet, so klar, so köstlich, so schön;
Preis Dir, o Gott, durch unsern Bruder, den Wind,
durch die Luft, durch wolkiges, heiteres und jegliches Wetter,
wodurch Du Deinen Geschöpfen Erhaltung gewährst.
Preis Dir, o Herr, durch unsere Schwester, das Wasser,
sehr nützlich ist es, bescheiden, köstlich und rein.
Preis Dir, o Gott, durch unsern Bruder, das Feuer,
durch welches Du die Nacht erhellest;
schön ist es und freudebringend, kraftvoll und mächtig.

---

[1]) Aus der wörtlichen Übersetzung in: Paul Sabatier, Leben des heiligen Franz von Assisi. Deutsch von Margarete Lisco. Berlin, Georg Reimer, 1897.

Preis Dir, o Gott, durch unsre Schwester, die Allmutter Erde, die uns erhält und heget
und allerlei Früchte hervorbringt, nebst bunten Blumen und Kräutern.

— — — — — — — — — — — — —

„Berge und Menschen" heißt der erste große Roman Federers. Es ist dasjenige Werk, das ihm, der im selben Jahre 1911 schon mit den „Lachweiler Geschichten" vor die Öffentlichkeit getreten, erstmals einen breiten Leserkreis und anhaltenden Widerhall in der deutschen und in der schweizerischen Presse eingetragen. Der Titel ist für das Werk bezeichnend; man wird durch ihn schon darauf hingelenkt, daß es hier nicht in der Hauptsache auf die Geschichte des Absomerbahnbaus und die seines Ingenieurs Manuß mit all den verschiedenen Entwicklungen von Nebenhandlungen ankommt, sondern auf etwas anderes: auf den tiefen Urgrund, auf dem die Erzählung sich aufbaut, auf das Einheitserlebnis Natur — Mensch, das hier am deutlichsten, am leidenschaftlichsten Gestaltung gefunden. Untersucht man Federers Werke unter diesem Gesichtspunkt, so muß man „Berge und Menschen" an den Anfangspunkt der Betrachtung stellen, unbekümmert darum, daß es bei einer ästhetischen Analyse oder bei einer Betrachtung, die sich mit der Abwägung der psychologischen Tiefgänge und Feinheiten befaßt, hinter andere Werke zu stehen käme, vorab hinter sein anderes Hauptwerk von romanhafter Form „Papst und Kaiser im Dorf".

Berge und Menschen, das sind die beiden Kernpunkte des Romans: der Absomer (dessen Urbild der Säntis in Appenzell ist) und der Ingenieur Manuß können als ihre Vertreter gelten. Zwei Mächte sind es im Grunde genommen, die sich anfangs feindlich gegenüberstehen — Manuß, der Ingenieur

will die Natur bezwingen durch den Bau der Bergbahn, will die Natur verwandeln in ein der Zivilisation dienstbares Wesen durch seine Kenntnisse und seinen eisernen Willen. Der Absomer, — die Natur, — widersteht der Vergewaltigung mit seinen elementaren Kräften: Gewitterregen und Bergrutsch vernichten das menschliche Werk, beweisen mit der Tat die Unmöglichkeit der Naturvergewaltigung. Der Mensch, der die Natur zu wandeln gedachte, wird von ihr selbst zutiefst gewandelt; denn, — und dies ist das Wesentlichste des ganzen innern Prozesses, — im Laufe seiner Naturerlebnisse kommt Manuß zu der Erkenntnis der Größe der Natur, ihrer Unsterblichkeit, ihrer irrationalen Werte. Hand in Hand damit geht die Wandlung des nur auf die eigene Persönlichkeit, auf das eigene Wollen trachtenden Menschen zum Philantropen, vom seelisch verschlossenen Menschen zum seelisch offenen Menschen. Stufe um Stufe läßt sich diese Wandlung verfolgen, und der Dichter unterstützt sie durch eine bedeutsame zweite Handlung. Es ist dies die Auffindung seines unehelichen Sohnes Mang, die für Manuß zum entscheidenden Erlebnis wird. Mang, von Anbeginn an eins und vertraut mit allem Naturhaften, gerade dadurch, daß er trotz allen Einflüssen von seiner Naturnähe sich nicht entfernt, nicht sich entfernen kann infolge der innern Naturgebundenheit, kräftigt unbewußt die Einwirkung der Natur auf Manuß und hat so an der Wandlung teil. Und um sie noch offensichtlicher zu machen, führt Federer zu Beginn des Romans geschickt die Gestalt des Ingenieurs Bert ein. Dieser Freund der Natur, vor allem der Berge, ist ein Wissender um ihre Macht, um ihren bestimmenden Einfluß auf den Menschen, und bildet so einen innern Gegensatz zu seinem Freunde Manuß. Die wichtige Szene an seinem Krankenlager (S. 30 ff.), in der schon das ganze Problem dieser Wandlung angedeutet wird, läßt bereits die Ziele des Dichters ahnen: Manuß, der

verständnislos dem von der Natur erschütterten Bert gegenübersteht, erscheint als ein Geblendeter, als ein Halbfertiger, dem zwanghaft eine Entwicklung bevorsteht. Ihm sagen die Worte Berts: „. . . so ein Berg reinigt. Ich fühle mich viel reiner jetzt. 's ist Kirchentum dort, aber menschenloses, unendliches, göttliches . . .“ nichts; er steht vor einem ihm ganz unbekannten Erlebnis, das er mit einem Begriff wie „Gebirgssentimentalitäten“ glaubt abtun zu können. Erst nachdem er es selbst durcherlebt, die Wandlung durchgekämpft hat, weiß Manuß um solche naturtiefen, seelischen Werte und werden die Worte seines Freundes zu einem Ausdruck eigenen Erlebens: „. . . Und wenn die Berge dazu (zu menschlichem Geschehen) . . . so wie etwa der Chor der Alten in einem Griechenstück — stumm zuschauen, aber dann doch auch in einer entscheidenden Szene gewaltig mitreden —, das hast du wohl auch erfahren . . .?“

Zwei entscheidende Naturerlebnisse greifen in die Wandlung vom intellektuell zersetzenden, unfruchtbaren Menschen zum naturerlebenden, schöpferischen ein. Die verwegene Kletterei durch die Mordfluh, die ihn mit zwei Knaben in Todesgefahr bringt, bedeutet eine Vorbereitung für das Kommende. Zum ersten Male wird Manuß von Gefühlen gepackt, die sein Innerstes durchwühlen: „In diesen vom Sturm kahl und nackt gescheuerten Felsen ist ihm, die Winde lüften auch seine tiefste Seele aus und entblößen sie in ihrer ganzen Nacktheit. Scharf wie die Steinzacken und Gründe sieht er seine Kälte und Unbarmherzigkeit . . .“ Doch noch ist es nicht so weit, daß er völlig sich lösen und sein Menschentum von der hergebrachten Starre befreien kann, daß er die Vaterschaft zu Mang der Welt zu eröffnen und von der Vergewaltigung der Natur abzulassen vermag. Der Vorbereitung muß noch ein tiefer greifendes Erlebnis folgen, und dieses bringt erst die Zerstörung seines Werks durch Naturgewalt.

Erst jetzt hat Manuß seine Gewaltsamkeit verloren und die seelische Kraft gefunden, Menschen zu lieben, sich zu seinem Sohne zu bekennen und naturnahe zu werden. Die Berge verleihen ihm diese Kraft. Und so bedeutet die Entwicklung des Romans schließlich die Einswerdung von Natur und Mensch, dank der schöpferischen Beeinflussungskraft der Natur auf alles wandelbar Menschliche. Das ist die „Wohltat der Berge" wie es Federer nennt, und darin besteht seine Naturreligiosität:

„. . . die Berge überleben alles in ihrer Unvergänglichkeit. Sie schütteln über all dem Wandel ihr grünwaldig Haar und senden ihre Wasser in die Ebene und ihre gesunden Kinder in die alte Menschheit, gerade wie vor tausend Jahren. Aber ihre großen, schweigsamen Denkerköpfe halten sie unnahbar den ewigen Wölbungen zugekehrt wie zur ersten Stunde der Welt, unsere gesunden, heiligen Berge."

Und wenn auch zu Beginn das Verhältnis Natur — Mensch als ein Kampf erscheint, in dem beide Parteien ihre Seinsberechtigung im großen Ganzen der Welterscheinung zu behaupten suchen, so bedeutet das Ende solchen Kampfes keineswegs die sieghafte Überlegenheit des Einen oder des Andern, — denn damit wäre der letztgültige, vom Dichter erstrebte Einklang zerstört —, sondern es bedeutet ein Zusammenkommen beider Kräftekomponenten nach dem Gesetze des Kräfteparallelogramms. Was durch das Erleben der Natur in Manuß geweckt und zu wertvollem Sein geschöpft wird, ist das Seelisch-Ewige im Menschen; es wird geweckt durch die Existenz eines Seelisch-Ewigen in der Natur. Dieser von Federer höchst gestellte Wert in beiden Erscheinungen des Lebens klingt zusammen und gibt sich als eine umfassende Einheit.

Der Roman „Berge und Menschen" ist das einzige Werk Federers, in dem dieses Problem als ein Hauptproblem Gestal-

tung gefunden. Hier allein trägt es die gesamte Handlung, die ganze Entwicklung. In seinen andern Werken lassen sich wohl die Einflüsse solcher Lebensanschauung verfolgen, aber doch nur im Einzelnen, nirgends als das tragende Motiv. Wohl stehen die meisten Menschengestalten Federers mit dem Naturbild in engem Zusammenhang, besonders dort, wo er ihnen eigenes, Federersches Gepräge verleiht, doch nirgends kommt das mit solch wuchtiger Leidenschaft zum Ausdruck, wie in dem eben behandelten Roman. Das liegt wohl im Besonderen daran, daß Federer hier in Manuß einen Menschentypus geschaffen hat, der nicht zum vorneherein auf einer Stufe der inneren Naturverbundenheit steht, der sie erst durch eine Wandlung erringen muß. Die innere Spannkraft des Romans ist durch diese Wandlung bedingt: der Dichter führt seinen Helden, wie ein Schöpfer in der Leidenschaft der Heranbildung ein von ihm in die Welt gestelltes Wesen, durch Irrungen und Wirrungen auf eine von ihm, dem Schöpfer, ersehnte Stufe, auf der er das geliebte Wesen sehen möchte. Es ist gleichsam eine erzieherische Bändigung des Helden, die nicht erfolgen kann, ohne daß der Dichter den Impuls seiner ganzen Subjektivität ins Werk hineinwirft. Da liegt der Grund, daß „Berge und Menschen" als Ganzes den Eindruck eines nicht in maßvolle Form eingezähmten Romans erwecken, daß oft das Hervorbrechen eines nicht gemäßigten Ichs des Dichters diese Form sprengt. Und was die Gestaltung seines Naturerlebnisses betrifft, so erscheint der Roman als ein Ausdruck von dessen Entwicklung in der Persönlichkeit Federers selbst. Es ist, als ob er hier in sich selber den Ausdruck s e i n e s Naturerlebnisses zur Klärung führen wollte. Manuß ist eine seinem Dichter widerstrebende Gestalt. Nur durch die Überwindung, dadurch, daß er sie im Laufe des Geschehens zu einem seiner menschlichen Überzeugung gerecht werdenden Menschen entwickeln läßt, er-

hält sie künstlerische Seinsberechtigung. Es handelt sich um einen Erlösungsprozeß des engen, ans Reale, Erdhafte gebannten Menschen zu dem des befreiten, ewige Gesetze anerkennenden Menschen, und diese ewigen Gesetze haben Ausdruck in der Natur. Die Gestaltung dieses Erlösungsprozesses gibt gleichsam dem Dichter selbst Erlösung, — ja, er erscheint notwendig dazu, — Erlösung von einem Menschentume, dem alles Naturhafte, also alles Ewige fremd ist. Der Dichter hat nach der Überwindung, nach der Entwicklungsgestaltung eines Manuß selber klares Sichtfeld gewonnen; die innere Überzeugung, daß Natur und Mensch eine Einheit unter ewigen Gesetzen seien, hat er an seiner Dichtgestalt erstarken lassen, und seine Schöpferenergie kann sich befreit Gestalten zuwenden, die von vorneherein naturverbundene sind. Die Form der Geschehnisse, die um solche Gestalten sich weben, ist naturgemäß beruhigter, einheitlicher, der epischen Anschauung des Dichters gemäßer; denn sie ist nicht mehr belastet mit dem subjektiven Ringen des Dichters um eine ihm widerstrebende Gestalt. Er braucht auch nicht mehr mit dem Problem Natur — Mensch zu ringen; denn in „Berge und Menschen" hat er es zur Lösung gebracht; er kann nun die mühevoll errungene Erkenntnis übertragen und durch andere Gestalten, in andern dichterischen Geschehnissen zur Darstellung bringen. Es ist zu einer Forderung geworden, die sich von nun an selbstverständlich durch alle seine Werke hindurchzieht: jede einzelne seiner Gestalten ist unter diesem Gesichtspunkte gesehen, jegliche Naturschilderung beinahe erfüllt so ihre Sendung im Großen oder im Kleinen.

Die Entwicklung des maßvollen Epikers Federer steht in engem Zusammenhang mit der Festigung, dem innern Werden seines Naturerlebnisses.

In den folgenden Hauptwerken liegen die Konfliktsstoffe anderswo, wenn solche überhaupt behandelt werden: in der

seelischen Entwicklung eines Menschen an sich, in den tragischen Konflikten einer Familie (im „Mätteliseppi") oder in der Entwicklung von Machtkomplexen menschlicher und dorfpolitischer Natur (in „Papst und Kaiser im Dorf") oder auch (in „Spitzbube über Spitzbube") in historisch gewandetem Geschehen allgemein menschlichen Lebens. Sie zu untersuchen fällt nicht in den Rahmen der vorliegenden Schrift. Gestalten aber wie das Mätteliseppi, die Jungfer Therese, wie der Corneli, oder der Pfarrer Carolus Bischof sind von Anbeginn an fest eingefügt in die ihnen gemäße Natur; diese wird ihnen nie zu einem wesentlichen Problem, und kein Lebenskampf geht um sie. Das Naturhafte hat und erfüllt nur noch die Sendung der Vereinheitlichung des künstlerischen Gemäldes. Die zwar ist mit treffendem Feingefühl gestaltet und nirgends überflüssig; denn solche Natur gehört zu solchen Menschentypen wie die Luft zu allem Leben. Das Sein dieser Menschen geht, entwickelt sich parallel mit dem Naturgeschehen, nicht irgendwie dagegen. Das läßt sich bis in Einzelheiten verfolgen. Die unzählbaren Naturvergleiche in den Dialogen, überhaupt die vielen Naturanklänge in den Reden dieser Menschen sind der sichtbarste Ausdruck dafür, wie sehr sie naturverbunden sind. Wichtige Ereignisse haben stets irgend ein Widerklingen im Naturhaften. Nach der Land und Volk erschütternden Wegwahl des Nationalrats Horath im „Mätteliseppi" ist den Leuten zumute, „als fehle etwas im Dorfe, etwas Gewohntes und Notwendiges wie der liebe hohe Kirchturm, mehr noch, wie der uralt und herrlich redende Dorfbach . . ." Solche Stellen sind oft zu finden; sie ergeben sich, wie auch die Naturvergleiche im Dialog ungezwängt und natürlich.

Die naturhafteste Menschengestalt aber, die Federer geschaffen, ist Marx Omlis, genannt Pilatus. Man kann sie geradezu in Gegensatz bringen zu einem Manuß. Der innere Lebensprozeß Marx Omlis besteht in der konstanten Abwehr

gegen alle Zivilisation und in der unablässigen seelischen Verankerung, ja oft Verkrampfung in die Welt der Natur. Sie ist verbunden mit einer Abwehrstellung gegenüber allem Menschlichen überhaupt. Seine Ehe mit Agnes, der Frau, die er anfangs leidenschaftlich, aber eben mehr sinnlich als seelisch liebt, verbindet ihn dem Menschlichen keineswegs mehr. Im Gegenteil: er, der fast dämonisch Naturverbundene versucht, indem er seine Frau zwanghaft ins Gebirge mitschleppt, diese seiner Naturleidenschaft und seinem dämonischen Bergerlebnis untertan zu machen. Er will sie eigenmächtig einer Natur verbinden, die seinem Charakter wohl in aller Wildheit entspricht, die dem ihren aber völlig fremd ist und die ihr tiefste Furcht einflößt. Naturdämonie packt mit diesem Manne ihr ganzes Sein, und ihr gewaltsamer Tod in den Elementen — die Hochschwangere erliegt auf der Flucht vor dem heimatzerstörenden Wildwasser einer Früh- und Totgeburt, die infolge des Grauenerlebnisses erfolgt, — ist nur die letzte Konsequenz einer solchen Vergewaltigung und insofern bedeutsam, als er Marx Omlis die Ergebnisse seiner Abwehrstellung erschreckend vor Augen bringt. Er aber vermag das Ereignis vorerst noch nicht so zu deuten; er versinkt dadurch nur noch tiefer in seine Naturdämonie. Sie zeitigt in ihm statt einer Umkehr einen wahren Menschenhaß. „Die Wut über die ganze Menschheit sprengt ihm fast das Herz in Stücke." Ja, es kommt sogar so weit, daß er auch die Natur zu hassen beginnt, von der er doch nicht loskommt. Mit dem Eispickel als einzigem Begleiter verläßt er das heimatliche Tal. Wie sehr er mit dem Gebirge eins sein muß, beweist die Nachrede seiner Mitbürger, die auf das Gerücht hin, Marx sei im Berner Oberland Bergführer geworden, sagen: „So haben sie endlich einander bekommen; . . . Mann und Frau! Bei Gott, eine kalte Hochzeit."

Die Abwehrstellung gegen Menschen hält auch beim Berg-

führer an; nur vorübergehend läßt sie etwas nach in der Zeit, da ihm in den Brüdern Brunner Freunde erstehen. Wie die ihm verloren gehen, ist er wieder der Einsame, der auch durch sie und ihre Freundschaft den Weg zu den Menschen nicht zu finden vermochte. „. . . ich kann nicht mit Menschen umgehen, ich kann nicht mit Menschen arbeiten, ich kann nicht den Menschen nützen. Ich kann nicht, ich kann nicht." Das ist seine verschwiegene seelische Verfassung, nach wie vor. Und auch als Bergführer findet er keine innere Ruhe; der unstet Getriebene kehrt zurück ins heimatliche Gefilde Obwaldens, in sein verlassenes Heim an den Hängen des Pilatus. Mehr und mehr gerät er ins Elend; er wird zielloser Felsenkraxler und bricht vollends mit menschlicher Satzung, indem er zum Wilderer herabsinkt. Die Naturdämonie verläßt ihn nicht, und sie ist es auch, die ihn endlich verdirbt: er stürzt, von rasendem Edelweißzauber ergriffen, ab in die Schründe, in denen vor Jahren sein Freund Florian vor seinen Augen dieser Dämonie zum Opfer gefallen ist. Zusammen mit einer Ziege, die er allein noch liebend bei sich hat, findet Marx Omlis das schicksalshaft vorgezeichnete Ende.

Mensch und Natur, — in „Berge und Menschen" werden sie im Fruchtbaren, Positiven, in der Schau des Irrationalen und Ewigen eins, im „Pilatus" im Dämonischen. Sphären des Lichts einerseits; Sphären des Nächtigen, Dunklen andererseits. Haben in „Berge und Menschen" die Naturkräfte bestimmenden Einfluß auf eine seelische Wandlung des Manuß, so sind sie im „Pilatus" von Anbeginn an mit der Wesenheit Marx Omlis' im Sinne einer unentrinnbaren Fügung verkettet. Marx Omlis macht keine wirkliche innere Wandlung durch, er kann das infolge seiner Naturanlage gar nicht, die in felshafter Umrissenheit bereits zu Beginn der Handlung dasteht, und die Natur hat demnach auch zum vorneherein hier keine solche Bestimmung. Sie hat hier einfach die ganz

elementare Funktion eines zweiten, dem menschlichen, Marx, gleichgestellten Romanhelden. Starre Unbeugsamkeit, oft in Leidenschaften Besessenheit sind ihre Zeichen. Der zerklüftete Berg Pilatus und der, so nach ihm sich Pilat nennt, beide erscheinen dergestalt in Szenen, in denen die Zerstörung wütet und in solchen, in denen der Mensch, — gleich wie die Natur, — sich selbst, seine eigenen seelischen Werte und Kräfte, oder die seiner Mitmenschen quält und zerstört. Die Einheit von Mensch und Natur ist hier fest gegossen; es geht nicht mehr um Berge und Menschen, sondern wirklich um eine Verschmolzenheit, die in einen Begriff zu fassen schwierig ist. Federer ist wohlweislich einem Titel, der dementsprechend könnte gedeutet werden, ausgewichen. Daß er den Namen Pilatus vom Berggipfel auf seinen Helden Marx überträgt, deutet sehr bezeichnend die Doppelwesenheit der beiden Erscheinungen, Berg und Mensch, an.

Natur und Mensch einheitlich zu verschmelzen, damit ein seiner innern Einstellung gemäßes Kunstwerk entstehe, gibt Federer naturgemäß dort am meisten zu schaffen, wo er die ihm eigene Sphäre, den schweizerischen Menschen und die schweizerische Landschaft, oder weiter gefaßt, den nordischen Menschen, die nordische Natur verläßt und sich auf den fremden südlichen Boden begibt. Federers Naturerlebnis ist ein ausgesprochen nordisches: das Dämonische der Natur, keimend aus ihren eigentlichen, elementaren Urkräften wird ihm vor allem wesenhaft. Alles Düstere, Dunkle, die explosiven Naturelemente, die aus Evolutionen des Naturhaften stammenden Spannungen und Entspannungen überwiegen bei ihm gegenüber der heitern, die lichten, lieblichen Formen unterstreichenden Naturauffassung des südlichen Menschen. Solche aber will er in ihrer Naturumgebung darstellen,

nicht nur schildern, sondern auch gestalten. Es ist bezeichnend, daß er aus ihnen hauptsächlich jene Typen wählt, denen er als nordischer Mensch am ehesten gerecht zu werden imstande ist, südliche Menschen, in denen eine naturhafte Dämonie wirkt, deren Überwindung das eigentliche Lebensproblem dieser Menschen ist. Der Zauberer Mastro Giorgio von Gubbio, der Räuber Alonzo Brigone, Sisto in „Sisto e Sesto" sind solche Gestalten. Es sind Typen des wildesten italienischen Landstrichs, jener kahlen, tiefgefurchten, dünn beweideten Berge Umbriens. Gerade diese Landschaft ist Federers Italienerlebnis geworden! Das ist bezeichnend: der heimatlichen nordischen Landschaft kommt sie am nächsten; der Ruhebedürftige, Einsam-sein-wollende sucht sie auf, die ihn an die geflohenen Gefilde erinnert, und nicht die Städte oder den Süden Italiens. Er kommt von der nordischen Natur nicht los! In diesem Sinne verstehe man die heimatsehnsüchtige Deutung, die der Dichter dem gotischen Eichenwalde zwischen Terni und Narni gibt!

Auch in der Naturschilderung vieler dieser umbrischen Reisegeschichten kann man erkennen, wie sehr Federer sein nordisches Naturerlebnis auf den südlichen Grund überträgt. In den Kastanienwäldern glaubt man oft das Rauschen der heimatlichen Tannen zu vernehmen. Bedeutsam dafür ist, wie sehr er auch hier die dämonische Bewegtheit der Natur bevorzugt. Die der Gegend angepaßten warmen und ruhigen Sonnenstimmungen treten im Vergleich zum wirklichen Tatbestand zu sehr zurück, und eine überzeugende Schilderung der südlichen Nacht wie das Kapitel „In nächtigem Pilgern" ist ihm nicht oft gelungen. Meist haftet an ihr nordisches Düster.

Aus diesem Grunde schiebt sich gerade in diesen sonst so fein gestalteten, oft wie Silberfiligranarbeiten anmutenden umbrischen Erzählungen Federers dann und wann eine Kluft

zwischen Naturgestaltung und Menschengestaltung; beide werden nicht eins zu der von ihm erstrebten Lebens- und Weltgestaltung. In dieser Kluft steht meist er, der Dichter selber, der die Geschichten persönlich erlebt und in dem zwei Pole sich da treffen: das mitgebrachte nordische Naturerlebnis und der Eindruck der südlichen Landschaft, der nordische Mensch und der südliche, der als etwas Fremdes auf ihn einwirkt. Die Erzählung „Weihnachten in den sibyllinischen Bergen" ist dafür das prägnanteste Beispiel. Der mit heimatlicher Weihnachtsstimmung erfüllte Dichter erlebt auf einer Wanderung über einen Paß der „Sibyllen" in Lätitia und Ignazio Typen umbrischer Bauersleute, vielmehr, er steht ihnen gegenüber als ein Lauschender und Beobachtender. Zur gleichen Zeit erlebt er das Naturbild, durch das sie wandern. Es ist eine Bergwelt, die mit ihrem Nebelwehen, mit ihren drohenden Felsschründen stark an schweizerische Alpengegenden mahnt. So sieht sie auch der Dichter. Die Menschen aber sind für ihn wirkliche einfache Italiener mit südlichem Blute, mit ihren rasch wechselnden Stimmungen, legendenerfüllte Plauderer, die dieser Natur anders gegenüberstehen, leichter, und vor allem adaequater, weil sie aus ihr herausgeboren sind. Sie scheinen in ihrer unabhängigen Art, das Leben als eine Tatsache zu nehmen, wie es eben ist, nicht in die schwer und oft bedrückend geschilderte Landschaft hineinzupassen. Wären es schwerblütige Norden, so wäre der Kontakt zwischen Natur und Mensch hergestellt. Wo dieser südliche Mensch den Naturkräften in frommem Aberglauben gegenübersteht, versucht der Norde ihn zu tiefsinniger Deutung zu bekehren (S. 215/26, die Legende von den Sibyllen). Daß es ihm nicht gelingt, ist klar: er bringt den unkomplizierten südlichen Menschen, den vor allem die Form beeindruckt, nicht zusammen mit der Natur, wie er sie, eben nordisch, erlebt und in der er neben der Form einen

irrationalen Gehalt sieht, den auszudeuten echt nordisches Geistestum ist. Das Divergierende zwischen Mensch und Natur in dieser italienischen Erzählung findet noch äußern Ausdruck: Federer muß Erscheinungen an diesen südlichen Menschen herausheben mit Naturvergleichen, die vorwiegend aus dem Norden stammen. „Und wie wenn eine Eiche mit Stamm und Krone im Winde rauschet und schwanket, dann auch die Äste bis ins letzte Laub mitrauschen und mitschwingen müssen, so lachte Groß und Klein . . .“ heißt es da beispielsweise. So ergibt sich in dieser Erzählung, die auf den drei Grundpfeilern ruht, dem Dichter, der als Gestalt figuriert, den südlichen Menschen, die wirklich italienische Bauern sind und der Natur, die in Wahrheit umbrische Bergnatur, in der poetischen Diktion aber nordisch empfunden ist, ein Auseinanderklaffen, ein Losgetrenntsein dieser drei Komponenten voneinander, in denen Natur und Mensch nicht zu einer Einheit im Federerschen Sinne zusammengeschlossen sind.

Wenn ihm diese Einheit dennoch in einzelnen dieser umbrischen Erzählungen gelungen ist, so hat dies seinen Grund eben darin, daß er dort eigentlich nordische Menschentypen in nordisch empfundener Natur gestaltet wie in „Sisto e Sesto“ oder im „Zauber des Mastro Giorgio von Gubbio“. Bezeichnend ist, daß in mancher dieser Erzählungen die Natur gegenüber dem menschlichen, seelischen Geschehen überhaupt ins Unwesentliche zurücktritt, wie im „letzten Stündlein des Papstes“, wo einzig das Verhältnis Franz von Assisis zu den Tieren in den Bereich eines Naturerlebnisses greift oder in der Erzählung „Dante“ u. a.

Um seinem Einheitserlebnis Natur — Mensch bedeutsamen Ausdruck zu geben, hat Federer ganz ihm eigene Stilmittel gefunden. Am engsten hängt mit ihm zusammen die

auffallende Verwendung der Personifikation der Natur. Es bedeutet ein eigentliches, inneres Verschmelzen der beiden Erscheinungen zu einer. Indem er den Dingen der Natur menschliches Gesicht gibt, ja sie bis ins Wesenhafte hinein vermenschlicht, werden sie zu seelenhaft lebendigen Wesen, den Menschen auch äußerlich gleichwertig, gleichgeartet. (Auch der umgekehrte Prozeß kommt bei Federer vor, daß den gestalteten Menschen naturhafte Züge beigegeben werden, doch geschieht das nicht so bestimmend und meist nur in beiläufigen Vergleichen.) Diese Personifikation steigert sich oft ins Visionäre: nicht nur in kurzen Aussagen kann sie bestehen, sondern inmitten des dichterischen Verlaufs entsteht an einer bedeutsamen Stelle das gesamte Naturbild als ein Handelndes, Redendes. In „Berge und Menschen" wandeln Sette und Manuß, beschwert von ihrer Lebensbeichte und -abrechnung im Tal zwischen den Bergzügen, wovon der eine hell im Mondlicht, der andere im Schatten steht. Es ist der wichtige Augenblick in der Entwicklung des Manuß, in dem er erstmals die innere Kraft der Selbstüberwindung aufbringt und damit die Erkenntnis der eigenen Schuld und Schwäche. Menschen wandeln in der Tiefe; aber sie streben zur Höhe, die neben ihnen steht und sprechende Gestalt wird:

„Mit starren, feierlichen Knien und Schößen saßen die Berge auf beiden Seiten aufrecht in ihren uralten Gestühlen, und die drüben riefen aus der Mondverklärung: ‚Strafet milde! nicht allein sie da unten sind die Schuldigen. Alle! —'

‚Alle!' hallte es zurück.

‚O ihr kleinen, zweibeinigen Toren —'

‚Toren!'

‚Wie habt ihr doch nirgends Sitz oder Halt! — Und steht einander auf die Füße und bläht euch großartig und habt doch so verhätschelte und vernaschte und verworrene Mückenseelen!'

‚Mückenseelen' donnerte es wider.

‚Werdet größer, ihr Zwerge! Wachset auf zu uns und schaut weit wie wir!'

‚Schaut weit wie wir!'" —

Im „Mätteliseppi" wird für Alois Spichtiger der erste Gang in die Stadt mit seinem Vater insofern wichtig, als es sich aus diesem Stadterlebnis erweisen soll, wie sehr der Knabe mit seiner Heimatnatur verbunden ist, und für den Vater, ob sich dessen Vagantenseele erneut regt und er, die Weite suchend, Heimat und Familie im Stiche lassen wird. Wie sie talaus schreiten zwischen Pilatus und Stanserhorn, werden die Berge in diesem Augenblicke ebenfalls zu sprechenden Wesen. Sie lassen in Form einer Wette das Ungewisse, das über den Menschen webt und dräut, Gestalt werden, so daß die große Einheit der Stimmung visionär dasteht:

„‚Aber die zwei Kleckse da unten,' näselte der Pilatus mit gigantischer Faulenzerei zum Stanserhorn hinüber, und öffnete kaum seine ungeheuren Zahnlucken, ‚siehst du, wie die mal wieder pressieren . . . Gevatter, ein Rätsel: Werden sie wiederkehren?'

Und das Stanserhorn besann sich eine halbe Stunde und näselte dann noch fauler zurück: ‚Der Alte . . . ja!'

‚Ich sag', der Junge!'

‚Was gilts? einen Steinhagel oder eine Schwemme übers Land oder . . .'

‚Der erste freche Schnee ins Obst . . . wer gewinnt!'

‚Es sei!'

Die Riesen schoben ihre Kinnladen zusammen und verstummten."

Es ist bedeutsam, daß diese angeführten Stellen keineswegs den epischen Rahmen etwa durchbrechen. So fest fügen sie ins Gesamtgeschehen sich ein, daß man das bestimmte

Gefühl einer spontanen, aus schöpferischen Urgründen stammenden Schau bei ihnen hat. Wären es rational erklügelte, berechnete Bildgestaltungen, so entfielen sie dem innern Zusammenhange. So aber können sie als Beweis für die Echtheit des Federerschen Einheitserlebnisses gelten, das sie so geformt hat und das sie in innerlich begründeten Augenblicken verwenden ließ.

Auch in kleinerem Ausmaß sind solche Personifikationen der Natur zu treffen. Weitaus in den meisten Fällen sind es die Berge, die ja Federers tiefstes Naturerlebnis bedeuten, die ihm dazu Anlaß geben. Es sei hier auf das bereits erwähnte Kapitel in „Am Fenster" verwiesen, in denen der Knabe Federer die Berge erlebt. Die Frage „Was sagen die Berge?" und die Ausdrucksweise „Sie nehmen mich aufs Knie" gehören schon dahin. In „Regina Lob" wird vom Rotondo ausgesagt: „Wahrhaft, der Rotondo ist ein fertiger, derber Mann! Was für gewaltige Ellbogen macht er, und wie steift er sich hoch in den Schultern." In der Erzählung „Weihnachten in den sibyllinischen Bergen" läßt der Dichter durch Lätitia diese Berge als böse Weiber personifizieren: „Sie schütten den wüsten Nebel aus ihren grauen Röcken, sie spucken den Hagel über unser Obst, sie blitzen und donnern aus ihren falschen Augen, sagt man." Bis ins Kleinste hinein lassen sich solche Vermenschlichungen, Beseelungen verfolgen. Im „Pilatus" „zittert" eine „so müdgestrampelte Straße vor Unwillen", oder das „Abendgewölk verblutete". In „Spitzbube über Spitzbube" „schneidet" ein Turm „ein großväterliches Gesicht ins Wasser"; an anderer Stelle „sitzen" die „Berge schon bis zum Nabel in der Sonne". Überall kann man solchen Dingen bei Federer begegnen; meist sind sie aus Eigenem geschöpft. Seltener laufen formelhaft gewordene Ausdrücke wie etwa der „gähnende Abgrund" mit unter.

Eng mit dem Federerschen Einheitserlebnis hängt auch eine zweite Stileigenart dieses Dichters zusammen, die bedeutend tiefer greift als die Personifikation. Es ist beinahe mehr als eine bloße Stileigenart; es ist innere Ausdruckskraft: der reine Natursymbolismus. Ich möchte sagen, daß die Naturpersonifikation eine Vorstufe zur reinen Natursymbolik bedeutet. Es handelt sich bei jener um eine sinnbildliche Gestaltung der dichterischen Idee, um eine völlige Umgestaltung der Erscheinung, in diesem Falle also um menschenhafte Erscheinung eines Naturgedankens. Bei der reinen Natursymbolik hingegen fallen Idee und Erscheinung wohl zusammen, ohne daß aber dabei eine solche völlige Verwandlung der Erscheinung vor sich ginge. Es besteht ein sinnvoll verquicktes Nebeneinander; nicht aber ein zusammengeschmolzenes Ineinander. „Berge und Menschen" wäre in diesem Sinne bereits ein symbolischer Titel. Reine Natursymbolik werden wir demnach bei Federer überall dort antreffen, wo er irgend ein naturhaftes Geschehen als solches gleichnishaften Ausdruck für psychisches Geschehen werden läßt, dieses dadurch an Bedeutsamkeit bereichernd und es heraushebend, es klärend. Die Darstellung ist hier keine von irgendwelcher vermenschlichten Natur, sondern eine der Natur selber, aber mit dem gewichtigen Unterschiede von gewöhnlichen Naturschilderungen, daß hierbei eine tiefere Beziehung besteht zwischen dieser Naturdarstellung und dem seelischen Gehalte, und zwar insofern, als es sich nicht nur um eine Parallelität der Stimmung oder des Geschehens handelt, sondern um ein Sinnbild für das seelische Geschehen selber.

In einer Kinderszene in „Berge und Menschen" in der die Knaben Mang und Walter sich ritterlich um das Mädchen Irmeli bemühen, ist dessen seelische Lage durch ein solches reines Natursymbol wiedergegeben: „Das Mädchen staunte die beiden Buben an, die stillstanden, wie ein weißer Schmet-

terling zwischen einem glutigen Rosenbaum und einem bleichen, aber grad so stolzen Heidrösleinbusch verwirrt flattert und zaudert und nicht leicht weiß, wo's besser tut zu ruhen, dort im mächtigen Duften und Brennen oder hier im freien, frischen, kühlen Heidehäuschen."

Weitaus die meisten dieser reinen Natursymbole sind äusserlich in der Form des Vergleichs gestaltet. Wie beim einfachen Naturvergleich Federer infolge seiner Schaukraft starke persönliche künstlerische Prägung besitzt, findet er beim reinen Natursymbol gleichsam aus der seelischen Schau heraus persönliche Symbolkraft, wie es die hier angeführten Fälle deutlich zeigen.

Im „Pilatus", wie Emil und Lucian den menschenhasserischen Marx Omlis von dessen Fähigkeiten zur menschenfördernden Arbeit überzeugen, ihm den Weg zur Gemeinschaft weisen, und wie Marx überwältigt von der Zukunftsschau den Hüttenladen aufreißt, wird das Naturbild symbolisch für diesen seelischen Vorgang: „Und als sagte die ganze Welt dazu Ja und Amen, so riß nun auch der Nebel draußen entzwei, weiße Gipfel und tiefviolette Felsen wurden sichtbar, und auf ihren Scheiteln lag schon jenes zufriedene, süße, goldtiefe Lachen, das die Sonne nur um die Vesperzeit lacht." Die Klärung der Natur wird für die der Seele symbolisch sowie die helle Sicht in den Abend für eine glückliche Schau in eine kommende helle Reifezeit des Lebens.

Im „Mätteliseppi" bringt ein Symbol das Verhältnis der Eheleute Spichtiger zum Ausdruck. Der Künstler und Vagant Paul, der seinem Knaben vorliest und vorschwärmt wird übertönt vom Geräusch der Nähmaschine Frau Verenas: „. . . so vermag eine einfältige Biene das genialste Gebrumme der Drohne in Grund und Boden zu ersticken."

Um die geistliche Arbeit an den Menschen zu gestalten, die der geläuterte Isaak vollzieht (in der Legende „Isaak der

Stotterer") greift Federer zum reinen Natursymbol, das eines seiner zartesten und tiefstempfundenen ist: „Und in jedem Menschen sah er neben einer Nessel einen Kornhalm wachsen. Niemand hatte nur Korn, niemand nur Nesseln. Und allein konnte sich nicht jeder helfen. Da hatte nun Isaak die geschicktesten Finger. O wie leise bog er das Unkraut nieder, zupfte es Blatt für Blatt und Stengel für Stengel ab und grub das letzte Würzelchen aus und strich dafür den Halm geduldig in die Sonne empor." In derselben Legende stärkt der Eremit seine Erkenntnis, daß Einsamsein als ein Besserseinwollen gottungefällig sei, am Natursymbol: „Ja, sogar die unvernünftigen Bäume stehen zusammen und die Brombeeren küssen sich an den Dolden, und die Steine, sogar die Steine, kleben zusammen und wärmen sich aneinander."

Nicht direkt in den Bereich des reinen Natursymbols, wohl aber in dessen Nähe gehört die Erscheinung der menschlichen Charakterisierung durch Naturbilder, Naturvergleiche und natürliche Vorgänge. Daß Federer gerade diese Art, seine Menschen zu schildern, sie bestimmt zu charakterisieren, so sehr bevorzugt, ist sicherlich wieder eine Folge seines Einheitserlebnisses. Da beide Erscheinungen für ihn sich zuinnerst zugehörig sind, tragen sie verwandte, ja gleiche Züge, von denen die der Natur die Bestehenden sind, die Ewigwährenden, die Unvergänglichen im Vergleich zu denen des Menschen, die zeitbedingt und sterblich, hinfällig sind. Um nun den Menschen zu gestalten, den Menschen in seiner Eigenart hinzustellen, entlehnt er diese Züge der unvergänglichen Naturerscheinung und überträgt sie auf den Menschen. Damit erreicht er, daß für jeden Leser, der wohl das Naturhafte, nicht aber den speziellen Menschentypus stets gegenwärtig hat, die Dichtgestalt sinnfällig und bestimmt wird.

Die Gestalt des Mätteliseppi stellt er vor, indem er seinen

„harten Schädel" vergleicht mit dem spärlichen Haar einer „Felsbildung, an der nur wenig Gras herumschmarotzt". Bart und Haar des redenden und trinkenden Paul Spichtiger erzittern „wie ein Wald im heißen Föhn". Der Papst Sixtus in „Sisto e Sesto" späht „wie ein Adler vom Horst" auf die Welt von seinem Fenster, an dem er arbeitet. (Vgl. auch das auf Seite 37 zitierte Beispiel zur Charakterisierung Gerolds.)

Aber nicht nur eine Charakterisierung seiner Menschen durch naturhafte Züge gibt Federer mit Vorliebe. Es ist von einem Dichter, auf den die Natur so sehr einwirkte, daß man sagen kann, er sei auch durch sein Naturerlebnis zum Dichter geworden, kaum anders zu erwarten, als daß er in seinen Werken die Menschen durch die Natur psychisch beeinflussen läßt. Und zwar betont Federer vorwiegend den heilsamen, fördernden Einfluß; eine Naturdämonie in diesem beeinflussenden Sinne ist kaum im „Pilatus" vorhanden. Das große, stärkste Beispiel ist das schon eingehend behandelte des Emil Manuß in „Berge und Menschen". Aber auch in kleinen Zügen läßt sich das nachweisen. Bezeichnend dafür ist, wie in dem Buche „Am Fenster" die Erscheinung eines Kometen, dieses „großen brennenden Rätsels", auf das Gewissen des Knaben Heinrich wirkt und ihn zum Geständnis eines begangenen Fehlers veranlaßt. In demselben Buche hat das Naturerlebnis auf die ganze Schulklasse einen sänftigenden, reinigenden Einfluß, so daß den Kindern auf dem Heimwege vom Schulausflug zumute ist, als trügen sie „einen bessern Menschen, mehr, eine bessere Menschheit heim". In „Berge und Menschen" ist noch eines der schönsten Beispiele für diesen positiven Natureinfluß auf den Menschen zu finden. Frau Sette steht erstmals unter dem Einfluß einer Gebirgsnacht und eines rauschenden Wildwassers: „. . . so geschieht

es, daß man in solcher wunderbaren Wirksamkeit der Natur das große, müde Schlafen der Menschheit mit ihren verloschenen Augen und lichtlosen Kammern in der Tiefe gar nicht hört. Man spürt hier oben keinen Schlaf; man möchte jetzt wach sein, lange und mächtig wach sein, und irgend etwas unternehmen, das so kühn, so frisch und so groß wäre wie der Sinn dieses lustigen, ewigen Bergwassers." Bezeichnend ist auch, wie Federer in „Papst und Kaiser im Dorf" durch den Mund eines einfachen Schreiners seine unbedingt eigene Anschauung verlauten läßt, Notker Balbulus sei durch das Erleben der Natur zum Dichter geworden. Man ist versucht, in diesen Zeilen ein persönliches Bekenntnis des Dichters zu sehen.

Und Federer bringt seine Einstellung hinsichtlich dieses Natureinflusses im Briefe Heinzens an Frau Sette („Berge und Menschen") auf eine für ihn allgültige Formel. Die Berge können hier ohne weiteres als Repräsentanten der gesamten Naturerscheinung gewertet werden. Trotzdem sie dem bereits Gesagten nichts Neues zufügt, es nur erläutert, sei die Stelle zitiert; gerade darum, weil sie für den Dichter prinzipielle und für die Deutung seines Naturerlebnisses grundlegende Bedeutung hat:

„. . . Sie (die Berge) machen ernst und nachdenklich und zwingen zur Selbsteinkehr. Und dann säubern und läutern sie mit ihrer klaren Luft und ihrem Fegewind und strecken das krüppelige und buckelige Wesen in uns gerade und recken es aufrecht zu ihren Gipfeln empor. Alles wird größer bei diesen Gesellen, unser Denken, Urteilen und Lieben . . ."

Bei all diesen Untersuchungen wurde die Natur als Gesamterscheinung gefaßt und betrachtet. Der Behandlung der Grundzüge des Federerschen Naturerlebnisses ginge eine

eigene Note verloren, wollte man nicht noch auf eine Erscheinung besonders hinweisen, die in den Werken des Schriftstellers eine wichtige Rolle spielt. Es ist seine ausgeprägte Einstellung zur beseelten Natur, zum Tierreich. Das Tier wird ihm sehr oft zum Mittlerglied zwischen Mensch und unbeseelter Natur. Die starke innere Beziehung die der Mensch Federer zu den Tieren besitzt, spiegelt sich auch in den Werken wider. Diese innere Beziehung besteht aber keineswegs aus durchgehender Vertrautheit mit der Tierwelt; oft besitzt Federer, auf Grund eigener Erlebnisse mit Tieren, eine fast unüberwindliche Furcht und Abneigung gegen sie. Am auffallendsten ist seine Hundefurcht. Schon der Knabe fürchtet nichts so sehr wie „die Toten und die Hunde". Und später noch gesteht der Mann, wenn ihm ein „knurrender Hund eine Schwelle versperrt": „Wärs doch lieber der Teufel, da wüßt' ich gleich, wie anpacken; aber dieser heillose, bissige Köter da!" Die Ursache für diese Abneigung ist nicht zuletzt in dem erschütternden Knabenerlebnis Federers zu suchen, da ihm ein Spielgespan durch den tötlichen Biß eines tollen Hundes entrissen wird („Am Fenster", S. 389 ff.). Der Eindruck ist doppelt tief, weil sich mit dem Eindruck des tollen Hundes noch der des Todes verbindet.

Sucht man in den Werken Federers nach dem Niederschlag dieses Ereignisses, so findet man ihn an zwei Stellen ganz bedeutsam. Ihre Parallelität ist auffallend, ja, sie nehmen derart ähnliche Form und innere Übereinstimmung an, daß man sie unbedingt zusammen betrachten muß. Es ergibt sich für ihre Wichtigkeit in den Erzählungen eine übereinstimmende Stärke, und bei beiden ist eine offenbare Sinnbildlichkeit vorhanden. „Der Kampf mit dem Hunde", so ist man versucht, beide Stellen vereinigt zu nennen.

Die erste Stelle steht im „Pilatus" (S. 330 ff.). Marx Omlis kehrt zur Nachtzeit aus dem Berner Oberland in seine Heimat

zurück, die er jahrelang nicht mehr aufgesucht hat und wo, wie er weiß, das Volk gegen ihn aufgebracht ist. Dennoch kann er dem innern Drange nicht widerstehen. Wie ein Dieb ist er gezwungen, durch das heimatliche Dorf zu schleichen, um seinen etwas entlegenen Wohnsitz zu erreichen. „Etwas Dunkles drängt ihn", am Haus seiner Väter vorbeizugehen. Der Hund Skio, früher im Besitz Marxens, der hier seit Jahren bei seinem neuen Herrn sich befindet, erwacht und streicht knurrend dem nächtlichen Wanderer entgegen. Er erkennt seinen frühern Meister nicht mehr und fällt ihn an. Ein erbitterter Kampf zwischen Mann und Hund entspinnt sich; es bleibt Marx nichts anderes übrig, als das geliebte Tier mit dem Pickel zu schlagen und ihn endlich zu erwürgen. Es ist ein Kampf auf Leben und Tod, bei dem Marx gegen seinen Willen eine Gewalt, die sich ihm entgegenstellt, überwinden und zunichte machen muß.

Die zweite Stelle in „Papst und Kaiser im Dorf" (S. 304 ff.) spielt ebenfalls zur Nachtzeit. Der Pfarrer Carolus Bischof schleicht sich auch „wie ein Dieb" an die Wirtschaft zum Löwen heran, um die dort tanzende und unerlaubt festende Jungmannschaft zu überraschen und ihr eine donnernde Zurechtweisung zu erteilen. Der Hofhund fällt den Eindringling an; Carolus Bischof ist gezwungen, sich zur Wehr zu setzen. Mit dem Knauf seines Stockes schlägt er auf das Tier ein, und endgültig muß er es mit den Fäusten erdrosseln, um freie Bahn zu gewinnen. Auch er tut es gegen seinen Willen; aber Gewalt wider Gewalt ist einzige Lösung, um das Hemmnis zu überwinden.

In beiden Fällen wird dieser Kampf mit dem Hunde ins Sinnbildliche gesteigert. Im „Pilatus" erscheint der gegen den Eindringling sich auflehnende Hund als Symbol für das ganze dörfliche Volk, das sich von Marx losgesagt hat und das sich gegen seine Wiedereinwanderung mit allen Kräften sträubt.

Daß Marx solchen Kampf zu bestehen hat, deutet die kommenden Kämpfe genau an, die er mit Behörden und Dorfbewohnern kurz darauf zu führen hat. Was ihm einst in Liebe ergeben war, haßt ihn nun: sein Hund Skio und hinter dieser sinnbildlichen Gestalt seine Mitbürger. Hat Marx den Hund als solchen wohl überwunden, so erliegt er diesem bittern Erlebnis doch seelisch. Der Haß des Tieres schlägt ihn beinahe zusammen. Auch das kann sinnbildlich gedeutet werden: der Haß seiner Mitbürger treibt ihn endlich in die Steinwildnis, wo er sein Verderben findet.

In „Papst und Kaiser im Dorf" kann der sich zur Wehr setzende Hund ebenfalls als ein sinnbildlicher Ausdruck gefaßt werden für die gegen den Pfarrer und seine strengen Ansichten sich auflehnende Jugend des Dorfes. Aber im Gegensatz zu den Ereignissen im „Pilatus" wird hier die Überwindung des Hundes, der merkt, „daß ein Stürmer kommt, der das Haus erobern und unterjochen will", ein klares Sinnbild dafür, daß auch im Innern des Hauses dem Pfarrer ein voller Sieg zuteil wird. Wenigstens in dieser Episode.

Die elementare Naturkraft des Tieres kommt im „Pilatus" auch zum Ausdruck bei der Vergantung des Omlis'schen Heims („Pilatus", S. 58 ff.), besonders in der menschenfeindlichen Haltung des wilden Stieres, der nur durch Marx zu bändigen ist. Wenn diesem Stier auch nicht derart sinnbildliche Deutung zukommt wie den erwähnten Hunden, so bedeutet hier das trotzige und gefährliche Tier doch eine Parallelität zum Wesen des Marx Omlis, es unterstreichend und in Wahrheit spiegelnd. Dieser Stier heißt Pilat; man sieht, wie Federer in diesem Buche alles auf Naturwildheit und -dämonie hin zuspitzt!

Aber auch der andere Pol des Federerschen Wesens im Verhältnis zum Tierreich findet sich naturgemäß in seinen Werken: die Liebe, die Anhänglichkeit den Tieren gegenüber.

Am deutlichsten geschieht dies dort, wo er das unsterbliche Vorbild solcher Liebe gestaltet, den heiligen Franz von Assisi. In der Erzählung „Das letzte Stündlein des Papstes" läßt Franz den sterbenden Papst warten, der dringend seiner verlangt. Und zwar aus dem Grunde hält Franz sich unterwegs auf, weil er den Faden einer Spinne unachtsam zerrissen und weil er nun dem „Spinnlein den zugefügten Schaden wieder gut machen" muß. Als Ursache gibt er an, der Papst habe wohl viele Helfer, die Spinne aber keinen. Die rührende Hingabe baut sich zum großen Teil auf einem Mitleid mit der Hilflosigkeit der Kreatur auf.

Wie Federer den Tieren bis ins Kleinste, Geheimste nachgeht, beweist in „Regina Lob" (S. 274/75) die Beschreibung des Liebesspiels zweier Fliegen, die an Feinheit nichts zu wünschen übrig läßt. Selbst so ein stilles Geschehen hat seine bestimmende Bedeutsamkeit: Walter, der an der Liebe leidet, erkennt, indem er dieses Naturgeschehen erlebt, daß in der Liebe die Naturgesetze herrschen und daß man „in der Liebe kein Philister" sein darf. Er wendet sich belehrt und bereichert von der Fliege weg, die er erst hatte töten wollen.

Ausschau

Es war mir in der vorliegenden Schrift nicht darum zu tun, die Verwendung der Natur und die innere Beziehung zwischen Natur und Mensch im Werke Heinrich Federers bis ins Allerkleinste und bis auf den entlegensten Seitenpfad zu verfolgen und darzulegen. Das wäre schon rein äußerlich ein unmögliches Unterfangen gewesen: bei einem so großen Ausmaße des Federerschen Naturerlebnisses in seinen Werken hätte das Aufzeigen jedes kleinsten Zuges eine viel zu umfangreiche Schrift ergeben. Die hätte zu ihrem Nachteil mit viel Unwichtigem belastet werden müssen. Es ging mir aber darum, die bestimmenden Grundsätze herauszuheben, die der Federerschen Naturanschauung und Naturgestaltung eigen sind. Auf diese lassen sich wenigstens alle wesentlichen Einzelheiten zurückführen.

Wenn mir dies, wie ich es hoffe, einigermaßen gelungen ist, so ergibt sich aus dieser Arbeit für die Erkenntnis des Dichters ein bedeutsames Ergebnis, das eine eingehende Untersuchung der Federerschen Menschengestaltung und auch seiner dichterischen Problemstellung sehr wahrscheinlich bestätigen könnte.

Das ganze Streben Federers nach der Erfassung und Gestaltung der großen Welteinheit mit ihren polaren, sinnlichen Erscheinungen Mensch und Natur, das endgültige Erreichen dieser Einheit bedeutet letztlich nichts mehr und nichts weniger als das Werden zu einer harmonischen Persönlichkeit. Und zwar als Mensch und als Künstler. Die biographische Tätigkeit über Federer ist noch nicht so weit vorgeschritten, daß man diese Tatsachen für ihn als

Menschen beweisen könnte; für den Künstler aber spricht die harmonische Persönlichkeit aus seinem Werk und nicht zuletzt aus seiner Naturkunst. Sie ist zum harmonischen Gebilde geworden, mit ausgesprochen persönlicher Prägung.

Das will natürlich nicht heißen, daß diese Naturkunst eine einseitige sei, der stetes Einerlei anhaftet. Unter solchem Gesichtspunkt ist auch der Ausdruck „harmonische Persönlichkeit" nicht zu verstehen. Sondern diese faßt Höhen und Tiefen des seelischen Lebens, positive und negative Kräfte des Seins, kurz die gesamten Erscheinungen des Lebens in sich und vereinigt sie zu einem großen, ganzen Bilde, einem Weltbilde, in dem die Spannungen ausgeglichen sind, alle Kräfte harmonisch sich vereinigen.

Ein solches Bild bietet die Federersche Naturkunst. Sie umfaßt Naturgestaltungen der verschiedensten und entgegengesetzten innern Kräfte. Neben der Lichtgestaltung steht in gleicher Stärke die Schatten-, die Nachtgestaltung des Naturhaften; die Naturdämonie, wie sie der „Pilatus" aufweist, steht neben der Naturklarheit und -göttlichkeit in „Berge und Menschen". Zusammengefaßt aber ergeben sie ein Natur- und Weltbild von tiefer innerer Wahrheit; der Dichter schreckt vor keiner wirklichen Naturerscheinung zurück, möge sie seiner ethischen Lebenseinstellung noch so widerstreben. Er erfaßt sie alle, wie sie ihm sich bieten und gestaltet sie ohne unechte, idealisierende Beschönigung. Und da ihm zutiefst die Natur als ein großes Sinnbild für alles Lebendige, zumal für den Menschen erscheint, kann man diese Tatsache der inneren Wahrheit auf seine Menschengestaltung übertragen.

Bibliographie

Die Werke Heinrich Federers (chronologisch geordnet):

Der hl. Franz v. Assisi. Monographie. München 1908.

Lachweiler Geschichten. Berlin: G. Grote. 1911.

Berge und Menschen. Roman. Ebd. 1911.

Pilatus. Erzählung aus den Bergen. Ebd. 1912.

Sisto e Sesto. Eine Erzählung aus den Abruzzen. Heilbronn: E. Salzer. 1913.

Jungfer Therese. Eine Erzählung aus Lachweiler. Berlin: G. Grote. 1913.

Das letzte Stündlein des Papstes. Umbrische Reisegeschichtlein. Heilbronn: E. Salzer. 1914.

Unser Herrgott und die Schweizer. Ein stolz-bescheidenes Geschichtlein. Zürich: Rascher & Cie. 1915.

Das Mätteliseppi: Eine Erzählung. Berlin: G. Grote. 1916.

Eine Nacht in den Abruzzen. Mein Tarcisiusgeschichtlein. Freiburg i. Br.: Herder & Cie. 1916.

Patria! Eine Erzählung aus der irischen Heldenzeit. Ebd. 1918.

Gebt mir meine Wildnis wieder! Umbrische Reisegeschichten. Ebd. 1918.

Der Fürchtemacher. Eine Geschichte aus der Urschweiz. Ebd. 1919.

Das Wunder in Holzschuhen. Geschichten aus der Urschweiz. Ebd. 1919.

Spitzbube über Spitzbube: Eine Erzählung. Berlin: G. Grote. 1921.

Felix Hylanders Leidenschaft. Ein Verlagsalmanach. Zürich: Rascher & Cie. 1922.

Papst und Kaiser im Dorf. Eine Erzählung. Berlin: G. Grote. 1924.

Wander- und Wundergeschichten aus dem Süden. Ebd. 1924.

Über Pastors Papstgeschichte. Freiburg i. Br.: Herder & Cie. 1925.

Das deutscheste ABC. Ein Volksgeschichtlein. Heilbronn: E. Salzer. 1926.

Und hat ein Blümlein bracht. Von unserer lieben Frau und ihres zarten Söhnleins Geburt. München: Jos. Müller. 1926.

Der heilige Habenichts. Zwei, drei Wörtlein. Ebd. 1926.

Unter südlichen Sonnen und Menschen. Sechs Novellen. Bonn a. Rhein: Verlag der Buchgemeinde. 1926. (1929: Verlag Benziger, Einsiedeln.)

Am Fenster. Jugenderinnerungen. Berlin: G. Grote. 1927.

Aus jungen Tagen. Nachgelassene Kapitel zur Lebensgeschichte. Mit Vorwort von E. Kindlimann-Blumer. Ebd. 1928.

Niklaus von der Flüe. Mit einem Nachwort von Harry Maync. Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 14 der illustr. Reihe. Frauenfeld: Huber & Cie. 1928.

Meine Erzähler. Herausgegeben als Verlagsprospekt von Grote, Berlin. 1928.

Von Heiligen, Räubern und von der Gerechtigkeit. Freiburg i. Br.: Herder. 1929.

Für die vorliegende Arbeit durchgesehene Schriften.

Hermann Aellen: Heinrich Federer. Eine Einführung in sein Werk. Heilbronn: E. Salzer. 1928.

Hans Oser: Heinrich Federer. Aus Briefen und Erinnerungen. Luzern und Leipzig: Räber & Cie. 1929.

Harry Maync: Meine Erinnerungen an Heinrich Federer. Sonderabdruck aus dem „kleinen Bund". Bern. 1928.

Alfred Specker: Studien zur Alpenerzählung der deutschen Schweiz. Diss. Zürich 1920.

Ernst Jenny und Virgile Rossel: Geschichte der schweizerischen Literatur. Bd. II. Bern: A. Francke. 1910.

Paul Sabatier. Leben des hl. Franz von Assisi. Deutsch von Margarete Lisco. Berlin: Georg Reimer. 1897.

Lebenslauf

Ich wurde am 2. Februar 1903 geboren, besuchte in Winterthur, meinem Heimatorte, die Schulen und einige Jahre das Gymnasium. Unterricht an privaten Schulen führte zur Maturität in Zürich. An der Universität Zürich hörte ich bei den Herren Professoren E. Ermatinger, R. Faesi, G. Gagliardi, H. Lehmann, K. Meyer, Nabholz, Täubler, H. Wölfflin und Zemp die Fächer Deutsche Literatur, Geschichte und Kunstgeschichte. An der Universität Bern tauschte ich die Geschichte für Germanische Philologie ein und brachte hier meine Studien unter der Leitung der Herren Professoren H. Maync, S. Singer, Fritz Strich und Artur Weese zum Abschluß. Die Promotion erfolgte am 21. II. 1930.

Es drängt mich, an dieser Stelle allen hier genannten Lehrern für ihre reiche Förderung Dank zu sagen; besonders fühle ich mich meinen Lehrern zu Dank verpflichtet, die an der Entstehung der vorliegenden Arbeit teilhatten, Herrn Prof. H. Maync, der die Anregung dazu gab und Herrn Prof. F. Strich, der nach der Wegberufung Herrn Prof. Maynes sie bereitwillig übernahm und förderte.

Gottlieb Heinrich Heer.

Verlag Paul Haupt, Bern

Dr. W. Adrian:
Die Mythologie in Carl Spittelers Olympischem Frühling
Fr. 1.80

Dr. V. K. Kolatschewsky:
Die Weltanschauung Jean Pauls und ihr dichterischer Ausdruck
Fr. 2.40

Dr. Helene v. Lerber:
Der Einfluß der französischen Sprache und Literatur auf C. F. Meyer und seine Dichtung Fr. 6.—

Dr. Marcelle Faeßler:
Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus in C. F. Meyers Novellen
Fr. 2.80

Dr. W. Burgherr:
Johannes Mahler, Ein schweizerischer Dramatiker der Gegenrevolution Fr. 5.—

Dr. O. Weibel:
Tiecks Renaissancedichtung in ihrem Verhältnis zu Heinse und C. F. Meyer Fr. 5.—

Dr. U. Belart:
Gehalt und Aufbau von Heinrich Heines Gedichtsammlungen
Fr. 4.80

Dr. Anna Ischer:
Albrecht v. Haller und das klassische Altertum Fr. 8.—

Dr. H. A. Peter:
Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst
Fr. 7.—